D. MAILLART
Grand Prix de Rome

ATHÉNA

GARNIER FRÈRES

LIBRARY
Brigham Young University

FROM James L. Barker

Call No. [redacted] Acc. No.

JAMES L. BARKER
COLLECTION

Language, Literature and
Christian Church History

8
207

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/athnahistoiregnr01mail

ATHÉNA

HISTOIRE

DES

BEAUX-ARTS

Restitution de l'Athéna Parthénos de Phidias, d'après la grossière copie du Musée d'Athènes.

709
M28
V.1
B/

DIOGÈNE MAILLART

GRAND PRIX DE ROME

PROFESSEUR DU COURS SUPÉRIEUR DES GOBELINS

ATHÉNA

HISTOIRE GÉNÉRALE

DES

BEAUX-ARTS

TEMPS PRÉHISTORIQUES, TEMPS ANCIENS
TEMPS MODERNES

(De l'Art Chrétien au XIIe siècle.)

Édition illustrée de 800 gravures environ.

PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

PRÉFACE

Athéna ! *Est-il plus noble titre à inscrire au fronton d'un livre d'enseignement et d'histoire, mon cher Maillart, et, voulant faire revivre, avec intensité, les chefs-d'œuvre de l'Art, en proclamant leur absolue beauté et leur éternelle jeunesse, pouviez-vous placer votre travail sous une égide plus sûre que celle de la première déesse de l'Olympe, la fille de Jupiter, l'émanation divine du cerveau du maître des dieux? Je ne le crois pas. Lorsque, les temps étant révolus, les religions antiques s'effacent et disparaissent de la terre, sur leurs traces glorieuses et sur leurs débris vénérables naît, grandit et s'épanouit, triomphante, la Religion nouvelle. A son seuil, se dresse glorieuse la Vierge mère de Dieu, éternelle inspiratrice des œuvres qui, après avoir pris naissance dans l'obscurité des Catacombes, se développeront pendant le moyen âge, atteindront leur apogée à la Renaissance et nous lègueront une tradition qui s'impose à nous et qu'il nous faut suivre et défendre avec une inlassable ardeur, car elle doit être notre guide suprême et notre salut dans l'avenir.*

Pour présenter au lecteur votre livre copieux et si abondamment fourni de renseignements et d'appréciations aussi indépendantes que neuves, il aurait fallu une plume autrement autorisée que la mienne. Lorsque vous m'avez fait l'honneur de me demander d'écrire une préface à votre œuvre, tout d'abord je refusai, tant je me

trouvais peu apte à cette délicate et difficile besogne et peu préparé à parler, avec quelque autorité, d'un travail aussi varié et aussi important. Mais vous avez insisté avec une bonne grâce à laquelle il m'était bien difficile de me soustraire, et puis, surtout, vous avez évoqué le souvenir de mon cher père et rappelant, avec justice, ses rares qualités de critique, privilège des écrivains qui, comme lui, ont manié le crayon et le pinceau, je me laissai toucher par ce souvenir ému donné à mon premier maître et j'acceptai, tout en me rendant compte de mon impuissance à exprimer les impressions multiples éprouvées en vous lisant.

J'ajouterai que je suis particulièrement heureux de voir un peintre parler d'histoire de l'Art avec l'autorité que seul peut posséder un maître du métier. Si parfois un charme indéniable se dégage de la lecture de certaines critiques qui ne sont que de la littérature, il faut avouer qu'il y a rarement profit à en tirer ; ce peut être un bavardage plaisant mais à coup sûr sans aucune utilité réelle. Aussi serait-il à souhaiter que les artistes consentissent à prendre plus souvent la plume, pour initier ce public aux secrets de leur métier et à l'histoire de leur art. On imagine difficilement une personne ignorant la mécanique et traitant de la valeur de locomotives ou d'aéroplanes. Quelles opinions pourrait émettre, sur la musique, quelqu'un qui ne connaîtrait pas les premiers principes de l'harmonie et quelle serait l'autorité de celui qui, n'ayant jamais étudié les lois de la construction, voudrait discuter architecture. Mais qu'il s'agisse de causer peinture, surgissent immédiatement quantité d'écrivains qui, n'ayant jamais été initiés au dessin le plus élémentaire, se croient aptes à l'emploi d'écrivain d'art et qui ne sont en mesure que de donner des preuves éclatantes de leur prétention et de leur profonde ignorance.

*Je vous félicite bien sincèrement d'avoir mis sur pied une œuvre aussi complexe qu'*Athéna. *Vos connaissances spéciales et les études que vous avez poursuivies depuis longtemps avec une rare ardeur vous donnent le droit de parler en maître de tout ce qui touche à l'Art. L'architecture, la peinture et la sculpture n'ont pas de secrets pour vous et, quand vous causez des arts mineurs, vous le faites toujours en connaisseur fin et discret.*

Dans les conclusions de votre second volume, à propos d'artistes qui furent de votre temps, malgré une grande discrétion dans vos appréciations, vous vous révélez comme un critique extrêmement juste pour vos contemporains et en vous lisant on regrette que vous n'ayez pas à votre disposition une tribune pour plaider actuellement la bonne cause et défendre ce que, de tous côtés, attaquent les impuissants.

Votre beau livre, tout de sagesse, de vérité, de sincérité et de bonne foi, vient au bon moment. Nous traversons une crise inquiétante ; actuellement tout ce qui est art sérieux et honnête est battu en brèche, ridiculisé et repoussé. Les folies les plus abjectes se font jour et trouvent appui et encouragements auprès de nos dirigeants. Une décadence sans grandeur nous menacerait si des artistes courageux comme vous ne venaient nous rappeler notre passé glorieux que nous oublions trop dans les méthodes d'enseignement, que certains méprisent au point d'en nier l'existence, que d'autres en voudraient supprimer jusqu'au souvenir. Merci, mon cher Maillart, pour votre si louable entreprise et soyez bien assuré que le succès, dont vous êtes digne à tous égards, ne saurait manquer de vous récompenser comme vous le méritez.

Luc Olivier Merson,
Membre de l'Institut.

AVANT-PROPOS

Nous attribuons à Athéna les sciences et les arts.
(Aristote.)

Le livre que voici est le résumé d'un Cours d'Histoire de l'Art que j'ai professé pendant dix ans, dans une école de la ville de Paris. Ces leçons s'adressaient à de jeunes personnes qui se destinaient au professorat ou à la carrière artistique et à des dames du monde que l'Art attirait. Ainsi mes auditrices représentaient les trois classes de la société qui, plus particulièrement, s'intéressent aux choses esthétiques et c'est encore aux élèves et aux amateurs que j'ai pensé en écrivant cet ouvrage de vulgarisation et de critique; je serais heureux qu'il pût leur inculquer, en leur faisant mieux connaître les illustres exemples, le sentiment passionné du beau qui est celui du bien, car tous deux également résultent de la divine Harmonie. Que sont le laid et le mal sinon le désordre, l'incohérence, l'imperfection, l'accidentel et l'infirmité, une forme du mensonge et du faux, la fausse monnaie de la Vérité; et, pour être réels, les dégénérés peuvent-ils prétendre au même rang que le type? L'amour du beau incite au saint amour de la Gloire, aux sacrifices généreux, à la divine bonté. L'existence ne vaut vraiment, après tout, que par la dévotion qu'on apporte au culte de l'idéal; toute autre compréhension de la vie donne plus de prise aux impulsions dégradantes de la matière.

C'est pourquoi je mets ce modeste ouvrage sous l'invocation d'Athéna, l'idée suprême de Zeus, la déesse de la

sagesse et de l'intelligence, fière et douce, qui, casquée et couverte de l'égide, inspirait les mâles vertus et le courage civique aux Hellènes ; ou, vêtue de la tunique tallaire, présidait aux jeux de Nausicaa ou dirigeait la navette des timides erréphores, ouvrant le péplos panathénaïque de la Vierge immaculée qui prépara la venue de la Parthénos chrétienne, Athéna attendrie par la maternité et, comme elle, symbole de beauté et de pureté. Toutes deux furent les grandes et sublimes inspiratrices des artistes, aux deux plus grandes époques de l'Histoire de la Civilisation que leur culte enthousiaste avait préparées et fit resplendir d'un éclat que nulle autre n'a pu jamais atteindre : le siècle de Périclès et celui de Saint-Louis. Sous l'impulsion de l'idéal divin, le marbre et la pierre s'animent et les temples majestueux partout, sur le sol hellénique comme sur le sol gaulois, s'élèvent resplendissant, sous l'azur des cieux, de leur blancheur virginale ; et les peintres et les sculpteurs, ornaient, magnifiaient à l'envi le temple auguste, digne de la demeure d'un dieu. L'Art en effet avait rapproché le ciel de la terre. Athéna soutient Ulysse et Pénélope et Dieu agit par les Français : Gesta Dei per Francos. *Ainsi l'idéal rendait l'homme sublime et le divinisait. Mais quand Athéna est éclipsée par la Vénus impudique ; quand l'âme humaine matérialisée redevient l'esclave de l'instinct ; quand l'intelligence s'oblitère et rampe ; quand enfin Athéna cesse d'incarner l'âme de la patrie, l'histoire nous montre que c'en est fait de l'art et de la liberté.*

L'Art est la fleur de la civilisation. Étudier les monuments figurés des peuples qui, dans le passé, ont atteint un degré plus ou moins élevé dans les œuvres de l'intelligence, c'est les connaître, en ce qu'ils ont laissé d'eux-mêmes de plus caractéristique et de meilleur, j'ajouterai de plus intime. L'étude de leur art nous fait toucher, pour ainsi dire, à la tournure de leur esprit, à la nature de leur âme et de leur cœur, manifestés par leur goût ; il nous initie à leurs mœurs, à leurs coutumes, aux mythes et aux cérémonies symboliques de leur religion qui est de l'art en action ; à l'essence de leur esprit et à leurs aspirations.

Nous pénétrons avec lui dans leur foyer, sur la place publique, dans les temples sacrés, sous la tente des guerriers, vivant de leur vie comme si nous étions leurs contemporains ou leurs hôtes. Grâce à lui, nous les voyons tels qu'ils étaient, avec le type de la race, leurs gestes, leurs costumes, leurs habitudes sociales ou familières ; l'Art nous apprend ce qu'ils avaient de bon, ce qu'ils possédaient du Beau, et, tandis que l'histoire proprement dite expose, plus ou moins partialement, le détail des révolutions politiques, des luttes intestines et des guerres fratricides, toutes les misères enfin de cette pauvre humanité toujours à la merci des compétitions des hommes violents et ambitieux, ou fustigée par l'aveugle nécessité, par les calamités publiques, les lâchetés, les convoitises ou les dévastations, montrant l'homme trop souvent odieux et où, vainqueurs et vaincus, sont également méprisables, l'histoire de l'Art nous relève par le spectacle consolant et parfois sublime des efforts que font, à l'ombre de l'olivier d'Athéna, les peuples prédestinés, vers la réalisation du Beau, selon leurs aptitudes originelles. C'est là, vraiment, que l'on découvre, dans l'âme humaine, cette parcelle de la divinité que l'homme a reçue pour sa gloire ou son châtiment. Aussi ces peuples sont-ils restés entourés d'une auréole lumineuse, comme des phares que la nuit des temps, où ont sombré les autres peuples, n'a pu obscurcir : les nations sans art ne sont pas restées dans la mémoire des hommes. — J'ajouterai que les documents des historiographes, écrits trop souvent sous l'influence équivoque des passions ou de l'esprit de parti, tombent facilement dans l'erreur et dans l'exagération, tandis que les œuvres d'art sont toujours l'expression directe, sincère, authentique du génie d'un peuple. Ce sont, vers l'idéal de la perfection, autant d'étapes qui font partie du domaine glorieux de l'Humanité.

MAILLART.

Naissance d'Athéna.

TEMPS PRÉHISTORIQUES

Les vestiges qu'on a recueillis et signalés des temps préhistoriques intéressent peu l'histoire de l'Art. Curieux sans doute pour suivre la marche de la civilisation dès ses premiers et lointains vagissements, ils relèvent plutôt de l'anthropologie et de l'archéologie, et l'esthétique a peu de chose à y voir. Les plus anciens monuments qui sollicitent notre curiosité sont ceux de l'âge de pierre, temps très reculés et incertains, flottant entre 8.000 et 4.000 ans avant notre ère, du moins pour l'Égypte, la seule contrée qui se montre alors en pleine civilisation. Élevés par un peuple mystérieux qui paraît avoir étendu sa domination sur tout le bassin de la Méditerranée, c'est-à-dire, en Asie, en Afrique, en Europe et en Atlantide — continent alors encore existant — et que l'on croit être les Celtes, ce sont d'énormes blocs de pierres brutes ou à peine équarries, affectant diverses formes et combinaisons, auxquelles il assignait un sens

symbolique. Tantôt, c'est un monolithe plat très élevé, de forme allongée et terminée en pointe, toujours de pierre de feu, c'est-à-dire de granit rouge, qu'on allait parfois chercher très loin : c'est le *menhir* ou *pierre fitte*[1]. Tantôt, ces blocs à peine équarris sont rapprochés et disposés en deux rangs parallèles formant les parois d'une allée, couverte par une énorme dalle, c'est le *dolmen*[2] ou *peulven* ; ou disposés en cercle, c'est le *cromlech*[3] ou en *alignements*[4] répétés sur une vaste étendue dont le plus bel exemple sont ceux de Karnac. Une autre disposition, d'un âge sans doute postérieur, car les pierres au lieu d'être brutes sont presque régulièrement taillées, les montre deux à deux supportant un linteau, comme les jambages d'une porte cyclopéenne : tel est le cercle de *trilithes*[5] de Stonehenge, près de Salisbury. Ces témoins attestent le passage de ce grand peuple Celte sur toutes les parties du monde connues des anciens, et les montrent les premiers propagateurs de la religion et de l'industrie, à l'état rudimentaire, les premiers éducateurs des races primitives, à des époques qui se perdent dans les brumes accumulées et insondables des temps fabuleux. Mais une chose digne de remarque, c'est l'analogie, ou pour mieux

Fig. 1. — Menhir.

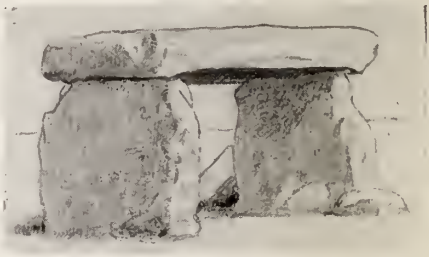


Fig. 2. — Dolmen.

dire la parenté qui existe entre l'obélisque égyptien et chaldéen et le menhir celtique; l'un et l'autre se rattachant au culte du Soleil et figurant ou plutôt symbolisant un rayon solaire pétrifié, en une matière qui rappelle la couleur du feu; et entre le mastaba des grandes nécropoles de la vallée du Nil et le dolmen préhistorique[6], tous deux monuments funéraires et chambres sépulcrales (1). Il y a là un rapprochement qui n'est pas dû au hasard, la figure et la destination sont les mêmes, et mêmes les idées qu'ils évoquent. Les monuments celtiques sont-ils le prototype des monuments égyptiens et antérieurs alors à leur civilisation, ou faut-il y voir une réminiscence, la persistance du caractère originel de peuples barbarisés par le contact

FIG. 3. — Cromlech.

FIG. 4. — Alignement de Karnac.

(1) Pareil rapprochement peut se faire entre les pyramides et les tumuli

de sauvages, auxquels des émigrations inconnues les avaient obligés de se mélanger; ou, ce qui les rapprocherait considérablement de nous, sont-ils des souvenirs, des essais d'imitation, par les moyens rudimentaires dont ils disposaient, des formes égyptiennes, aptes à symboliser des idées religieuses identiques, qu'ils avaient connues lors de leur conquête de la vallée du Nil que tant d'indices attestent sans avoir jamais pu la préciser? On a fait grand bruit, parmi les anthropologues, de la découverte, dans ces derniers temps, de vestiges de peintures sur les parois des cavernes du Périgord et des Pyrénées et de dessins gravés au trait sur bois de cerf, exhumés dans les mêmes endroits. Or, d'après certaines inductions irréfléchies mais flattant l'imagination de nos savants, on s'est trop pressé, je crois, d'assigner ces productions d'un art déjà très perfectionné, à la période quaternaire, qui finit environ 12.000 ans avant Jésus-Christ, aux temps pro-

Fig. 5. — Trilithes.

Fig. 6. — Allée couverte.

Fig. 7. — Tumulus ou galgal.

coniques où l'on enterrait les chefs, entre les syringes et les allées couvertes, entre les alignements et les allées de sphynx, etc. Les monuments mégalithiques ne sont que des simulacres frustes, barbares, rudimentaires des monuments égyptiens[7].

blématiques où les hommes des cavernes, chasseurs de rennes, habitaient notre pays, vivant de leur chair et se couvrant de leurs dépouilles. On a surtout vanté, à l'égal de chefs-d'œuvre, certains bois de cerf, gravés à la pointe, trouvés dans la caverne de Lorthet (Hautes-Pyrénées), une pierre plate gravée trouvée dans une grotte de l'Indre, et les peintures, serties d'un trait gravé, sur les parois des cavernes de la Dordogne et d'Altamura (Espagne). Ce sont des représentations d'animaux chers à ces hordes sauvages : le renne, le cerf, le mammouth, le bison [8, 10]. La plus remarquable est celle gravée sur un andouiller de la caverne de Lorthet, où l'on voit trois cerfs fuyant au galop [9]. Il est surprenant sans doute que les mouvements de ces animaux soient identiques à ceux que la photographie instantanée nous a révélés, ce qui implique de la part de l'artiste un œil extrêmement exercé et un état d'art très avancé. Phidias, dans les cavaliers au galop de la frise du Parthénon, et, avant lui, les Assyriens au temps de leur apogée artistique, y étaient seuls parvenus parmi les anciens et les modernes. — Mais quelle apparence y a-t-il que des sauvages dénués telle-

FIG. 8. — Bison.

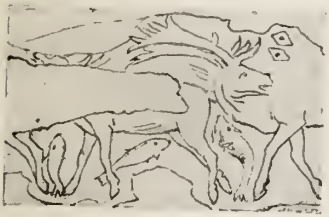


FIG. 9. — Cerfs fuyant.

FIG. 10. — Bison chargeant.

ment de tout élément d'industrie que, ne sachant encore ni dégrossir la pierre, ni équarrir les troncs d'arbres, pour en faire même des huttes, ils en étaient réduits à se tapir dans des grottes ou des cavernes, comme les bêtes craintives dont ils se nourrissaient, aient possédé si bien la connaissance et la pratique du dessin le plus raffiné et expérimenté ! Les arts sont solidaires; jamais l'un n'apparaît sans les autres, et le dessin, ou mieux, la peinture est celui qui par son artifice, *ses principes d'illusion*, consistant à reproduire sur des surfaces planes et à en donner la sensation des objets apparaissant dans l'espace, mobiles et perspectifs, est le dernier à se perfectionner. L'histoire est unanime. Et quand l'œil ou plutôt l'intelligence, par une longue et savante éducation, arrive à saisir les nuances les plus délicates et fugitives du mouvement, comme dans le cas de ces gravures et de ces peintures, toutes les facultés de l'intelligence sont au même niveau de perfection : les sciences, l'industrie, la religion, les lois, etc., il n'est donc pas douteux qu'elles soient l'œuvre d'un peuple en pleine civilisation, et par la comparaison qu'on en peut faire avec les représentations d'animaux de l'art assyrien et grec, on peut assurer qu'elles ne sont pas antérieures au VIIe siècle avant Jésus-Christ au plus tard. Mais alors comment expliquer le fait de leur présence dans ces grottes obscures, refuges des hommes sauvages ? Peut-être par ces convulsions sociales, par ces afflux périodiques des peuples asiatiques passant en Europe et chassant toujours plus loin, dans le continent, les migrations antérieures. L'anthropologie les signale sans pouvoir les préciser dans l'obscurité profonde des siècles innombrables de ces temps incertains, longue genèse de l'humanité ! Ce que l'on peut deviner, c'est que ces peintures et les objets trouvés dans les cavernes y ont été tracés ou importés à l'époque relativement récente où les Druides en avaient fait des sanctuaires, en souvenir des temps génésiaques. De là, la représentation d'animaux qui avaient alors

assuré leur existence précaire et auxquels les hommes à demi-civilisés attribuaient une divinité occulte et bienfaisante.

A l'âge de la pierre, des menhirs et des dolmens se rattachent l'industrie des silex taillés dont il reste tant de stations ou ateliers, et celle de la pierre polie, contemporaine des habitations lacustres ou palafittes, où l'homme se réfugiait à l'abri des bêtes féroces. Dans leurs détritus, on a trouvé de menus objets en or et en cuivre, les premiers métaux que l'homme ait travaillés. Le cuivre provenait surtout de l'île de Chypre où il se trouvait en abondance, de là son nom *Kupros*, et bientôt apparaît l'étain importé des Iles Britanniques lequel, par un hasard heureux, se trouvant en fusion avec le cuivre, produisit le bronze, métal qui devait être plus tard si utile aux arts. L'art du potier, qui atteste un progrès considérable, commence à apparaître par des essais bien grossiers encore, mais qui, comme les objets d'art rudimentaires dont nous venons de parler, affirment le besoin inné que l'homme éprouve, dès ses premiers pas, d'embellir, d'orner, d'*idéaliser* tout ce qui se rapporte à lui.

L'histoire de l'Art ne commence réellement qu'aux Égyptiens. C'est en effet le premier peuple qui apparaisse dans l'histoire, en avance de plusieurs milliers d'années sur le reste du monde, longtemps avant les Chaldéens, dont la civilisation ne s'affirme que 2.000 à 2.500 ans avant J.-C. On assigne l'apparition de ce peuple privilégié à Menès qui régnait plus de 4.000 ans avant notre ère ; d'autres lui attribuent une antiquité plus reculée. Quoi qu'il en soit, il est certain que cet épanouissement fut précédé de longs siècles d'ascendance dans les voies du progrès, et que l'Égypte avant Menès était depuis longtemps pourvue de tous les moyens d'une civilisation avancée, comme l'attestent deux monuments importants, le grand Sphinx et le temple qui le précède, conçu en un style ensuite délaissé.

(A. G., Phot.)

Pyramides de Ghiseh, le grand Sphynx.

TEMPS ANCIENS

L'Égypte.

On peut dire que l'Égypte est une découverte moderne, presque contemporaine, j'entends l'antique Égypte. Les anciens ne connaissaient qu'à demi son histoire, et moins encore son art. Hérodote et Platon, qui la visitèrent au ve siècle avant notre ère, n'apprirent des prêtres que peu de chose touchant l'ancien Empire et leur connaissance du moyen et du nouvel Empire était très incomplète. Aussi l'Égypte était pour eux un pays étrange et mystérieux, évoluant en dehors des causes normales, et où tout était merveilleux.

La gloire de lever le voile impénétrable qui recouvrait cette civilisation si reculée devait échoir à la France. La campagne d'Égypte donna occasion aux savants qui

suivirent Bonaparte d'étudier sur place ses ruines gigantesques et l'un d'eux, Champollion, découvrit l'art de lire les hiéroglyphes qui fut le point de départ des fouilles entreprises par Mariette et poursuivies avec tant de succès par Maspero. Il résulta de ces connaissances nouvelles et complexes une science appelée l'*égyptologie*.

L'Égypte, l'antique Lybie, est l'œuvre du Nil ; le fleuve bleu la créa et seul, depuis tant de milliers d'années, il pourvoit à sa conservation. Son cours du sud au nord a creusé une vallée spacieuse qui, à vol d'oiseau, semble une longue et étroite oasis au milieu de l'immensité des sables du désert, protégée contre leur envahissement par la chaîne Lybique à l'est et la chaîne Arabique à l'ouest. Or ce pays, où il ne pleut presque jamais, eût été voué à la plus complète stérilité si tous les ans, à époque fixe, le Nil providentiel ne lui jetait la vie à flots par ses débordements. Cette crue a lieu au solstice d'été, c'est-à-dire de juin à septembre, par suite des pluies de l'équateur. Démesurément grossi, le fleuve se précipite des hauts plateaux du centre de l'Afrique et de l'Éthiopie, emportant avec lui un limon fertile qu'il répand sur toute la surface de la vallée qu'il traverse ou qu'il a formée de ses alluvions, comme le Delta : ce parcours est proprement l'Égypte.

On peut se figurer l'état de la vallée du Nil à l'arrivée des Égyptiens, par certaines sculptures et peintures qu'ils nous ont laissées : elle était toute couverte de marais où croissait une végétation puissante et inextricable, qui en rendait l'accès difficile. Mais les immigrants étaient laborieux, robustes, industrieux, patients et tenaces et, comme ils étaient déjà passés de la vie pastorale à la vie agricole, ils comprirent tout le parti qu'ils pourraient tirer d'un sol si fécond. Ils se mirent à l'œuvre, canalisant les eaux, desséchant les marais, défrichant et assainissant la terre labourable. Ce travail gigantesque de transformation leur fut facilité par l'aide qu'ils trouvèrent en certains animaux et leur

reconnaissance leur fit voir en eux des êtres divins et tutélaires. Ainsi le bœuf, le plus puissant auxiliaire du laboureur, la vache qui le nourrit de son lait, la brebis qui lui donne sa laine, l'épervier, l'aigle, l'ibis, le chacal qui détruisent ou éloignent les animaux nuisibles furent l'objet de leur culte. De là, l'origine de leur fétichisme qui donnait aux dieux pour symbole, un animal bienfaisant.

Les Égyptiens nous apparaissent à l'aube de l'histoire, comme le premier peuple ayant joui des bienfaits de la civilisation, c'est-à-dire qui ait été régi par une constitution civile, politique et religieuse, et possédant déjà son art, son industrie et son écriture. Avant eux, l'humanité est plongée dans une obscurité impénétrable. Ce qui est certain, c'est qu'ils furent les premiers à élever des monuments qu'ils savaient décorer de sculptures et de peintures, qui excitent encore notre curiosité et souvent même notre admiration. Contrairement à l'adage qui veut que l'on soit toujours fils de quelqu'un, les Égyptiens n'eurent point de maîtres et le furent des peuples chez qui la civilisation passa après eux. Ils durent créer et inventer toute chose, tirant tout de leur propre fond.

D'où venait ce peuple extraordinaire? On crut d'abord qu'il était autochtone ou qu'il descendait des Couchites Éthiopiens. Mais la science moderne, par la comparaison de certains caractères ethnogéniques, par les affinités de race, de tempérament et de goût, par la conformité des institutions et des mœurs, l'identité de certaines idées ethniques de croyance et de pressentiment, a fait prévaloir l'opinion que les Égyptiens étaient d'origine asiatique, le premier rameau de la souche aryenne qui, en avance de plusieurs milliers d'années sur ses congénères, ait porté la fleur de l'Art, cet épanouissement suprême de toute civilisation. Partis des plateaux de l'Himalaya, berceau de toutes les races privilégiées, ils pénétrèrent dans la vallée du Nil par l'isthme de Suez. Ce qui l'atteste irréfutablement,

c'est que leur premier établissement eut lieu près de là : et que leur pénétration se fit du nord au sud. Memphis était située où est aujourd'hui le Caire. Les Égyptiens n'étaient donc pas des Sémites, comme l'ont prétendu certains historiens : leur haine pour les Hyczos, les Impurs, et l'énergique intangibilité qu'ils leur opposèrent le prouveraient assez, si, par surcroît, leurs croyances religieuses, leurs mœurs agricoles, leurs dispositions natives pour les arts et leur répulsion du commerce, toutes choses opposées à l'esprit sémitique, ne venaient démentir victorieusement cette opinion irréfléchie. La Bible elle-même en fait des Chamites; mais l'anthropologie rejette également la paternité d'un seul Adam et celle des trois fils de Noé, surtout pour des peuples qui leur sont considérablement antérieurs.

En effet, l'antiquité du peuple égyptien est tellement reculée que les efforts de la science n'en ont pu encore approfondir le mystère. L'avénement de Mena ou Menès, le fondateur de la première dynastie, avec qui commencent les temps historiques, n'a pu être fixé qu'approximativement. Les chronologistes le font flotter entre 5.000 et 8.000 ans avant Jésus-Christ. Il marque l'époque où la caste militaire s'empara du pouvoir, exercé jusque-là par la caste sacerdotale. Les Égyptiens, peuple dévot entre tous, étaient régis par des prêtres appelés Hor-schezou, *adorateurs d'Horus*; le pays, divisé par tribus, formait une théocratie fédérative. Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux qu'avant cette révolution et pendant de longs siècles auparavant, l'Égypte jouissait déjà d'une civilisation avancée et florissante. Les savants même penchent à croire que le grand Sphynx, Harmakis, le soleil levant, *Hor-em-Khou* et le petit temple rudimentaire qui paraît s'y rattacher sont antérieurs à la première dynastie. Le culte d'Ha-thor, déesse de la Beauté et de l'Harmonie éternelle du monde, était déjà institué, ce qui indique une grande élévation de la raison humaine. Le grand Sphinx, tout accroupi qu'il est, s'élève à 25 mètres au-

dessus de sa base, la tête a 9 mètres de haut. Quelle expérience et quels puissants moyens accuse l'exécution d'un travail aussi gigantesque, en dehors même de l'étonnement que nous suggère la conception d'une pareille œuvre d'art.

L'histoire de l'Art en Égypte se divise en trois grandes périodes correspondant aux trois principales évolutions de son histoire politique : la période Memphite ou ancien Empire, de la première à la xe dynastie; la première période Thébaine ou moyen Empire, interrompue pendant plus de 500 ans par l'invasion des Hyczos ou rois pasteurs, de la XIe dynastie à la XVIe; la seconde ou nouvel Empire, de la XVIIe à la XXe dynastie, et la période Saïte de la XXIe à la XXXe dynastie. Il y a encore une autre classification d'après le climat et les configurations du sol : la Moyenne Égypte ou Memphis, la Haute Égypte ou Thèbes, la Basse Égypte ou Saïs. Ces classifications, d'ailleurs, se motivent, pour nous, par les modifications sensibles que le goût et l'art ont dû subir par suite des changements que les événements sociaux et le progrès des temps ont apportés aux idées religieuses et aux lois politiques.

MEMPHIS

Période Memphite ou Ancien Empire.

DIX DYNASTIES, DIX-NEUF SIÈCLES DE DURÉE

(A. G., Phot.)

L'Égypte paraît avoir été sous l'ancien Empire un véritable Éden. Dans cet heureux pays où l'homme, sous un ciel toujours bleu et clément, n'avait qu'à remuer légèrement le limon fertile que le grand fleuve paternel se chargeait de lui déverser tous les ans, la vie fut si douce et facile que ses habitants ne pouvaient concevoir rien de plus souhaitable que de la prolonger dans l'autre monde et dans celui-ci, par la résurrection. Or, comme ils ne pouvaient admettre que la mort fût l'anéantissement de l'être, ils croyaient que le principe vital, la *baï*, le *Khou*, la lumineuse, l'âme, comme nous disons, qui avait vivifié le corps, ne s'en éloignait pas après la mort, bien que séparé, tant que ce dernier existerait, et qu'il devait de nouveau l'animer par la suite des temps. Car ils assimilaient la vie de l'homme à la course journalière du soleil : comme lui, après avoir eu ses phases du

matin, du midi et du soir, il disparaissait pour renaître après un voyage souterrain et purificateur. Ce qui survivait de l'homme et assurait sa réviviscence, c'était quelque chose comme la projection de son ombre, un dédoublement de lui-même, conservant tous ses traits, un exemplaire exact, mais subtil et diaphane, et néanmoins continuant son existence individuelle et réelle dans une certaine mesure, ayant encore les mêmes appétits matériels mais infiniment moins exigeants, conformément à sa nouvelle vie latente et expectante, transitoire entre la mort et la résurrection. Tel est le *Kâ*, le *double* des Égyptiens, prototype de l'*image* des Grecs, de l'*ombre* des Romains et de nos fantômes et revenants. Cette croyance, naïve en sa forme, atteste déjà le dogme de l'immortalité de l'âme et la perpétuité des affections familiales du cœur. De là, le soin que l'on apportait à rendre agréable au double la demeure qu'il devait habiter près de la momie, c'est-à-dire la tombe. Durant toute sa vie, *sa demeure passagère*, l'Égyptien était occupé à préparer, à emménager, à embellir son tombeau qu'il appelait la *bonne demeure*, la *demeure éternelle*.

FIG. 12. — Sarcophage.

On comprend de quelle importance capitale était pour les Égyptiens la conservation de ce corps après la mort ; aussi avaient-ils perfectionné et multiplié les moyens de sauvegarde. D'abord par des procédés dont la science moderne n'a pu trouver le secret, ils l'embaumaient d'une manière si parfaite que ces corps sont parvenus jusqu'à nous, après tant de milliers d'années, avec toutes les apparences de la vie : on peut dire qu'ils les rendaient éternels. Puis ils enfermaient pré-

cieusement cette momie dans plusieurs boîtes à forme humaine[12], toutes revêtues de peintures hiératiques les plus brillantes, et, en grand secret, ils la descendaient ensuite dans un puits profond taillé dans le roc dont l'issue et la situation étaient dissimulées par toute sorte de précautions et de subterfuges.

FIG. 13.
Stèle polychrome du Louvre.

Mais comme la tombe, malgré tant de soins, pouvait être violée par des voleurs tentés par l'appât des bijoux et objets précieux ayant appartenu au défunt qu'on ensevelissait avec lui et que, par suite, la momie précieuse pouvait être dispersée ou anéantie, les Égyptiens, pour conjurer un malheur si grand et irréparable, s'exercèrent de bonne heure à reproduire par la statuaire l'apparence et les traits du personnage. Ils plaçaient cette statue avec plusieurs répliques (la tombe de Ti en contenait jusqu'à vingt) dans les *serdabs* des mastabas. Ils faisaient aussi représenter par la statuaire les doubles de leurs domestiques pour être placés auprès des leurs, dans les attitudes propres à leurs fonctions, pétrissant la farine, préparant les mets, mélangeant les liqueurs, etc., offices qu'ils devaient continuer auprès d'eux dans la vie souterraine. Le mérite de ces simulacres exécutés en calcaire, en bronze et en bois, matières plus durables que le corps momifié, consistait dans la plus scrupuleuse ressemblance en toutes les

parties du corps, conditions indispensables, afin que la *baï*, après son pèlerinage de purification dans le monde souterrain, puisse le reconnaître et s'y attacher au cas où la momie eût à disparaître. Ainsi ils étaient doués de la même vertu qu'elle d'assurer sa résurrection. Cette propriété d'ailleurs s'étendait à toutes les représentations du défunt, soit peintes, soit en bas-relief; aussi multipliait-on ses images, comme on le voit sur les stèles[13] ou le mort est plusieurs fois représenté. Le caractère de cette sculpture funéraire devait être la stabilité : elle exprime le calme de l'attente, et la sérénité confiante du juste. Debout ou assis, le défunt, représenté souvent avec sa femme et ses enfants, est au repos dans une attitude expectante, il attend la résurrection.

Telle est la cause du réalisme, non dépourvu de grandeur, par suite de la sobriété des mouvements, réduits aux lois les plus élémentaires de la statique, et du grand accent de sincérité naïve dans l'expression du caractère et de la physionomie, de l'art de l'ancien Empire. L'artiste n'a pour objectif que de réaliser des portraits fidèles, et il y parvient excellemment : aussi, grâce au grand nombre d'œuvres qui nous sont restées de cette époque si lointaine, nous pouvons nous former une idée plus parfaite du type et du caractère des Égyptiens de la période Memphite, que celle que nous suggèrent les monuments des périodes plus rapprochées. D'ailleurs, il n'avait point d'autre thème. Il est singulier en effet qu'on n'ait trouvé jusqu'ici, dans les fouilles, aucune représentation, aucune personnification divine, aucune statue de divinités, à l'exception du grand Sphinx, qu'on puisse assigner à ces longs siècles des successeurs de Menès ; aucune, je le répète, de ces représentations hybrides, où les dieux sont figurés avec un corps humain et la tête d'un animal, leur symbole, n'est de cette époque. Ce n'est guère que vers la XIIe dynastie, que l'on aperçoit l'art égyptien, s'exerçant, sur les stèles du moins, à représenter les entités religieuses A Memphis, l'art ne demande rien à l'ima-

gination ; il reproduit l'homme tel qu'il est individuellement. Aucun effort synthétique encore, et là est peut-être la cause de son impuissance à personnifier les dieux; il les représente par leur animal symbolique, leur double sur la terre, leur signe hiéroglyphique.

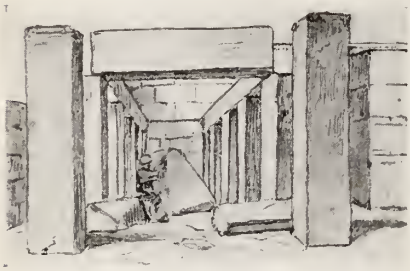


Fig. 14. — Petit temple du grand Sphynx.

Naturellement, la sculpture, le plus concret des arts, devait être et fut, en effet, l'art prospère, l'art par excellence de l'ancien Empire, l'art triomphant des dynasties Memphites, ce que l'architecture devait être pour les pharaons Thébains. Les premiers Égyptiens y trouvaient un précieux auxiliaire à leur foi et à leurs espérances. Ces temps primitifs marquent, en Égypte, l'apogée de cet art, non encore entravé dans son essor par la pression du canon sacerdotal et l'absorption monarchique. Libre, et ayant pour objet de rendre dans chaque œuvre un nouveau caractère, ses progrès furent rapides et si heureux qu'il n'est pas rare de rencontrer au Musée de Boulaq et au Musée du Louvre, des sculptures où la vie est si bien exprimée, que ces personnages paraissent nos contemporains. A vrai dire, les premiers Égyptiens n'ont pas eu d'autre art, car les Pyramides, malgré l'énormité de leurs dimensions, et bien qu'elles attestent une science parfaite dans l'art de bâtir, ne peuvent être classées parmi les œuvres d'architecture ; pas plus d'ailleurs que les constructions qui les avaient précédées, témoin le petit temple[14] trouvé en avant du grand Sphinx, et qui lui servait probablement

Fig. 14. — Plan.

de propylées, monument sans colonnes, sans chapiteaux, sans corniches, dépourvu de toute ornementation peinte ou sculptée et qui rappelle plutôt les constructions sommaires, dites cyclopéennes ou pélasgiques. Et quant à la peinture, on peut affirmer que les Égyptiens ne la connurent jamais, à quelque époque que ce soit de leur histoire. Les œuvres qu'ils nous ont laissées en ce genre ne sont que des bas-reliefs graphiques où les colorations, vives et arbitraires, ne sont appliquées que par aplats et remplacent le relief. Les lois et les effets pittoresques de la couleur et du clair-obscur leur furent toujours étrangères. L'apogée de l'art Memphite correspond à la VIe dynastie, puis l'obscurité s'étend pour nous sur l'Égypte.

Le village de Ghiseh, près du Caire, occupe l'emplacement de l'ancienne Memphis, capitale ordinaire des premiers pharaons. C'est là où se trouvent les Pyramides et les Mastabas, les plus anciens monuments du monde que la main des hommes ait élevés. Les Pyramides, constructions gigantesques sur la destination desquelles on s'est mépris longtemps, sont les tombes royales propres aux pharaons Memphites, et les Mastabas qui les entourent, sont celles de leurs hauts fonctionnaires ou des membres de leur famille. D'ailleurs, toute cette région de l'antique Égypte était une immense nécropole : sur une étendue de 86 kilomètres et de 69 à vol d'oiseau, de Meddoam au sud, à Abouroach au nord, on compte au moins une centaine de pyramides et le nombre de mastabas est incalculable. La hauteur des premières varie de 137 mètres, état actuel de la plus grande, celle de Chéops, à 20 et même 15 mètres. Une telle différence de proportions provient de leur mode de construction et de la durée du règne du Pharaon auquel elle est destinée : car, dès son avénement, chaque souverain commençait l'édification de sa sépulture et il paraît qu'elle n'était pas continuée après sa mort, au moins pour le superflu. La même variété s'observe dans la nature des matériaux mis en œuvre, et dans la forme

même. La pierre en superbe appareil est seule employée pour les trois grandes pyramides de Ghiseh, et l'on trouve la brique crue dans celles du nord, à Dachour, par exemple; d'autres fois, c'est un mélange de brique et pierre. Quant à la forme, on note encore des inégalités, non seulement dans la dimension et la proportion, dans la direction des corridors et leur nombre, et l'emplacement du caveau contenant le sarcophage, mais aussi dans l'aspect extérieur. La Pyramide de Sakkarah, bâtie par le roi Kekéou de la 11e dynastie, par conséquent la plus ancienne de toutes, présente cette particularité d'être à six étages, variant de 11 m. 50 à 8 m. 90 de hauteur, en retrait l'un sur l'autre de deux mètres, de là son nom de *Pyramide à degrés*; sa hauteur actuelle est de 57 mètres. Une des pyramides de Dachour a la ligne de ses angles brisée à peu près au tiers de sa hauteur, et le profil présente ainsi un angle très obtus, les formes du mastaba et de la pyramide se trouvent ainsi réunies en un seul monument.

Le plan des pyramides est un carré régulier, sur les angles duquel s'élèvent quatre surfaces égales se rejoignant en un point, et inclinées de manière à donner au monument une hauteur verticale, inférieure à la longueur d'un de ses côtés à sa base. C'est le cas de la plupart des pyramides. Pour donner une idée de la stupéfiante dimension de ces amas de pierres, nous allons citer quelques chiffres. La grande pyramide de Chou-fou, le Chéops des Grecs, que les anciens comptaient parmi les sept merveilles du monde, a, de chaque côté, à sa base, 232 mètres de longueur et sa hauteur verticale était de 146 mètres, elle n'est plus que de 139 mètres (1). La diagonale de sa base a 324 m. 54 c.; la superficie totale de sa base est de 53.314 m. 81 c. carrés, soit 5 hectares 33 ares. En outre, la pyramide posait sur un stylobate de plusieurs mètres d'élévation, flanqué sur

(1) Hérodote lui donnait cent mètres de plus, soit 246 m. (huit phlètres).

toutes ses faces de statues de cinocéphales ou de sphinx, gardiens funéraires. L'ensemble superficiel des quatre faces hors base est de 8 hect. 33 ares; le nombre des assises était de 203, dont la hauteur moyenne est de 0 m. 63 cent., et la saillie de 0 m. 54 cent. ; l'entrée est à la 15e assise, à 14 mètres d'élévation de sa base. La seconde grande pyramide, celle de Scha-phré, le Kephren des Grecs n'est guère moins importante : elle a 132 mètres de haut sur 217 de côté à sa base. Celle de Men-Kerah, le My-Kerinos d'Hérodote est beaucoup moins importante.

Ces gigantesques constructions, cet amas prodigieux de pierre, admirablement travaillée et appareillée[15], sont des massifs parfois absolument pleins comme celle de Sakkarah et pour l'ordinaire à peine pénétrés par des corridors étroits de direction variée et à l'apparence très capricieuse, qui donnaient accès à des salles ou chambres sépulcrales simulées et dont l'un descendait en ligne verticale ou brisée dans le caveau souterrain où était placé le sarcophage contenant la momie royale, creusé dans le roc à plusieurs mètres au-dessous et souvent en dehors de la pyramide qui n'en était pour ainsi dire que le témoin. La construction s'en faisait par assises successives, enveloppant graduellement et élargissant d'autant le noyau ou pyramide génératrice. Cette première pyramide contenait en germe les galeries nécessaires au culte du nouveau dieu et le puits qui communiquait avec la chambre mortuaire. Ces enveloppes étaient d'autant plus nombreuses, c'est-à-dire la pyramide était d'autant plus élevée, que le Pharaon vivait plus longtemps. Puis, arrivés au sommet, les ouvriers, grâce aux degrés des assises, procédaient à

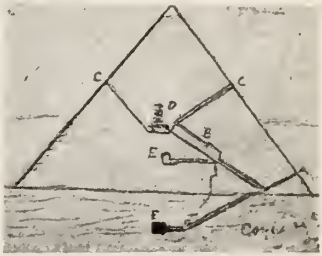


FIG. 15.
Coupe de la pyramide de Khéops.

leur revêtement de haut en bas, seule pratique qu'ils pussent employer pour exécuter ce travail final qui devait achever de fermer complètement la pyramide. Philon s'étend sur les matériaux rares et précieux qui entraient dans ce revêtement, brèche verte, pierre de granit coloré, le marbre étant inconnu des Égyptiens. Ces matières de colorations différentes formaient des dessins, une décoration extérieure certainement du plus heureux effet et dont le poli devait réfléter et faire rejaillir vivement les rayons du soleil. La base de la pyramide ou stylobate était encore d'un travail plus riche, ornée de figures symboliques adossées et sculptées en forte saillie. Elle était entourée d'un parvis clos, d'un mur et, sur la face du levant, précédée d'un petit temple, vestibule, *propylées* ou oratoire, pour les cérémonies du culte. Les Pyramides de Chéops et de My-Kérinos en ont conservé le plan et quelques vestiges du pavement et de colonnes en albâtre, mais on ne peut y lire ni le caractère, ni le mérite architectural de ces constructions.

Pourquoi les premiers Égyptiens ont-ils donné la forme pyramidale aux prodigieux témoins des hypogées de leurs rois? Certes, il n'en est pas de plus simple et qui offre plus de stabilité ! Mais les Égyptiens, peuple éminemment religieux et dévot, voyant et mettant en toute chose un symbole, comme un double de la divinité, leur avaient certainement donné cette forme, en vue d'exprimer un symbole hiératique. Pour moi, je crois qu'il faut y voir simplement une inspiration du culte du Soleil, Osiris ou Horus, dont la pyramide en s'élançant à son zénith, donne par ses plans inclinés la direction apparente et perspective de ses rayons. La pyramide est la pétrification des rayons du soleil, comme l'obélisque l'est d'un seul rayon. Et ce qui prouve cette assertion, c'est l'orientation parfaite de la plupart de ces monuments pyramidaux, et surtout des pyramidions qu'on a trouvés dans les tombes, et dont deux faces montrent toujours, figurés ou sculptés, deux ado-

rants du soleil. Quoi qu'il en soit, ces montagnes pyramidales étaient à la ville des morts ce que le roi avait été pour ses sujets : elles les dominaient de toute leur énormité et de leur hauteur souveraines; son ombre se prolongeant au loin, du levant au couchant, semble encore les posséder et les protéger, leur imposer sa divinité et, longtemps après que le Soleil eût disparu et que la nuit eût envahi le plateau de l'immense nécropole sur qui veille Harmakis, le pyramidion doré qui terminait leur sommet recevait encore les rayons de l'autre hémisphère, il resplendissait comme un phare, et le voyageur pieux voyait apparaître, même à douze lieues de loin, le symbole lumineux de la Triade égyptienne dans le ciel constellé.

L'Art est toujours intimement lié à la religion et l'on ne peut se rendre bien compte de celui-là sans connaître celle-ci. C'est d'elle, en effet, qu'il reçoit son inspiration, c'est elle qui lui donne son caractère et motive son existence. Il convient donc toujours de bien connaître les idées d'un peuple sur Dieu, le roi et la mort, c'est-à-dire sur la nature, la société et la vie future pour apprécier son art.

Il semble que les Hor-schesou, prêtres d'Horus, qui gouvernèrent théocratiquement l'Égypte fédérative, dans les temps préhistoriques, fondèrent et codifièrent la religion égyptienne qui, depuis, ne se modifia que dans quelques détails ; l'apparence qu'ils lui donnèrent resta polythéiste, mais le fond en est monothéiste. « Au sommet du Panthéon égyptien, dit Mariette, plane un dieu unique, immortel, incréé, invisible et caché dans les profondeurs inaccessibles de son essence ; il est le créateur de tout, ciel et terre ; il a fait tout ce qui existe et rien n'a été fait sans lui. » C'est le dieu réservé à l'initié du sanctuaire ; rien ne peut le représenter ; le soleil est son signe apparent, « son double », unique comme lui. Mais ce dieu suprême et innommable se divise en une triade qu'on retrouve sous des noms différents signifiant les mêmes idées au fond, à quelques

nuances près. La grande triade est formée d'Osiris, le soleil, même souterrain, d'Isis, Hathor, la lune naturellement sa sœur et son épouse étant son reflet, et d'Hor, Horus, leur fils, le soleil levant, vainqueur des ténèbres. Cette triade est primordiale : Osiris est le grand dieu d'Abydos, cité sainte où les deux premières dynasties ont siégé. Phtah est celui de Memphis. Phtah d'ailleurs n'est qu'une autre forme du dieu solaire, du culte osiriaque. C'est la flamme céleste et créatrice d'Osiris; elle féconde la vache sacrée dans l'action du mâle. Il est le père du bœuf Apis, incarnation d'Osiris, chère aux laboureurs. « On reconnaît, dit Mariette, qu'Osiris s'est manifesté quand, après une vacance de l'étable de Memphis, il naissait un jeune veau pourvu de certaines marques sacrées qui devaient être au nombre de vingt-huit. A peine l'annonce de la manifestation nouvelle s'était-elle répandue, que de toutes parts on se livrait à la joie, comme si Osiris lui-même était descendu sur la terre, Apis étant dès lors regardé comme une preuve vivante de la protection divine. Quand Apis mourait d'une mort naturelle il était enseveli dans le souterrain du temple, le *sérapéum*, dont nous avons retouvé les ruines à Sakkarah ; mais quand la vieillesse le conduisait jusqu'à vingt-huit ans, nombre d'années qu'avait vécu Osiris, il devait mourir de mort violente. » Le principal signe du bœuf Apis était d'avoir la tête noire avec un *triangle blanc* sur le front. Une autre triade, répondant à quelques modifications des mêmes idées, était composée de Nephtis, autre sœur d'Osiris qui eut, de son union avec lui, Anubis, dont le signe hiéroglyphique est le chacal, le gardien des momies, le dieu de l'embaumeur. Thoth, dont le symbole est l'ibis, est une autre manifestation de l'intelligence, le reflet de la lumière d'Osiris; naturellement assimilé à la lune, il composait une autre triade.

Ces dieux ne nous sont connus dans l'ancien Empire que par l'animal attribut d'une de leurs qualités, double vivant en ce monde, leur symbole qui devient

leur nom hiéroglyphique. Nous verrons plus tard comment l'anthropomorphisme thébain ou saïte sut réunir ce signe animal à la forme humaine ; la personnification des dieux, qui n'apparaît dans l'Art que vers la XIe ou XIIe dynastie, coïncide avec le premier empire Thébain.

Le principe dualiste du bien et du mal était formulé dans la religion égyptienne : le bien était représenté par tous les dieux, émanations ou attributs des facultés d'un Dieu unique, protecteur comme le Nil, fleuve unique comme l'unique soleil, mais varié comme eux ; le principe du mal était Set ou Typhon, le désert qui toujours jette ses sables envahisseurs, ses animaux féroces et destructeurs et les ténèbres qui obscurcissent le soleil.

FIG. 16. — Mastabas.

Les tombes des membres de la famille du pharaon, des grands dignitaires et des hauts fonctionnaires, étaient groupées autour de sa colossale pyramide, comme pour lui faire cortège encore, et se mettre sous sa protection. Ce sont des constructions massives, s'élevant sur un plan rectangulaire, dont la hauteur est à peu près égale à la moitié de sa longueur. Lorsque les ouvriers de Mariette les virent pour la première fois, exhumées des sables qui les recouvraient depuis tant de milliers d'années, ils s'écrièrent : *Mastaba*[16], ce qui veut dire *banc* en arabe, et ce nom donné par analogie leur est resté. Les murs de ces monuments funéraires, reproduction diminuée sans doute de l'habitation égyptienne, sont légèrement inclinés en dedans, particularité propre d'ailleurs, à toute construction égyptienne, et n'ont qu'une ouverture, la porte d'entrée. Placée au milieu de la face orientale, un des deux petits côtés du *mastaba*, elle donnait accès à une salle perpendiculairement située, et tenant toute la largeur du *mastaba*. C'est là où étaient placées la stèle et la table d'offrandes. Là, les parents du

défunt se réunissaient pour les repas funéraires et pour accomplir les rites religieux. Dans le reste du massif, équivalent à un peu plus que la moitié, on avait pratiqué de petits couloirs ébrasés, trois ou quatre pour l'ordinaire, appelés *serdab*, qui prenaient jour sur la grande salle par une fente ou meurtrière très étroite, s'élargissant du dehors au dedans ; on plaçait dans ces *serdabs*, les statues du défunt représenté en plusieurs exemplaires. Le puits qui recevait la momie, était creusé sous le *mastaba*, et son orifice donnait sur la couverture ou terrasse, et ainsi traversait le massif. Seule, la tombe de Ti a cette ouverture dans la chambre mortuaire ; elle était toujours soigneusement fermée par une pierre adroitement dissimulée. — Les fouilles des *mastabas* ont été des plus productives. On y a trouvé ces admirables sculptures, qui font la gloire des musées de Boulaq et du Louvre. Cachées dans les *serdabs* où elles attendaient la résurrection, elles ont ressuscité l'art égyptien, vieux de tant de milliers d'années, dans son intégrité, sa force et sa jeunesse éternelles. Ces statues semblent animées de notre vie, c'est une vraie résurrection, bien que différente de celle qu'elles attendaient.

Fig. 17. — Sépa et Nésa (Louvre).

Le *mastaba* est la *bonne demeure* du défunt ; tout y évoque son souvenir et sa présence ; tout y rappelle qu'il y continue une vie semblable à celle qu'il a vécue en réalité. On y voit partout son image ; d'abord sur la stèle encastrée au fond de la salle, ayant en avant la table d'offrandes, où, sur des fruits et des aliments simulés et sculptés, on en posait de réels pour sa subsistance. La

stèle est une pièce importante, indispensable même pour les Apis. Elle contient d'abord une formule de prière, dont la vertu magique est la sauvegarde du double, qu'on voit plusieurs fois représenté en léger bas-relief, assis ou debout, seul ou avec sa femme et ses enfants, ayant devant lui une table d'offrandes où toute une procession d'hommes, de femmes, accompagnés d'un prêtre, viennent déposer des fruits, des gâteaux, des volailles, de la viande de boucherie, vers lesquels il tend la main. Les parois sont également ornées de légers bas-reliefs, représentant des scènes de la vie terrestre, de la vie heureuse, qu'il continue dans le monde souterrain. On l'y voit à la chasse, à la pêche, visitant ses laboureurs, assistant aux moissons, aux vendanges, aux danses, aux jeux et aux exercices du corps qu'il aimait; là, il tient un compte de son blé, de ses moutons, de ses bœufs, de ses mules, dont plus loin il surveille l'élevage, ou le labourage de ses champs, etc. Scènes de la vie agricole ou urbaine, délassements ou fatigues, occupations oisives ou professionnelles, tout y respire le bonheur, le calme de l'esprit et la joie de vivre, et de survivre. Ces bas-reliefs, pour avoir plus d'apparence, sont polychromés, et c'est d'ailleurs la seule peinture, si on peut appeler ainsi cette enluminure, qu'on ait trouvée durant l'ancien Empire.

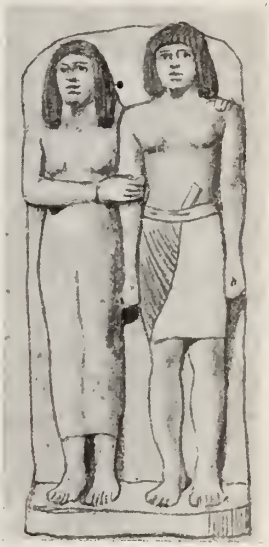


Fig. 18. — Nefer-Hotep et Tenteta (Boulaq).

On a consacré, au Musée du Louvre, une salle entière, dite la salle *du Mastaba*, aux sculptures nombreuses, que nous possédons, provenant de l'ancien Empire. Le

nom de cette salle, vient d'un véritable *mastaba* apporté pièce à pièce d'Égypte, et qu'on y a installé. La plupart de ces statues sont des doubles, recueillies dans les *serdabs* et les puits des *mastabas*. Les plus anciennes, que M. de Rougé estime même être antérieures à toute production de la statuaire, sont celles de Sépa et de Nésa[17], sa femme. Sépa est identiquement deux fois répété. Il est debout ainsi que Nésa, dans une pose raide, le bras droit baissé et collé le long du corps, le bras gauche replié sur la poitrine: le geste est le même chez la femme, Sépa est vêtu de la *schenti*, sorte de pagne lié à la taille, et Nésa est habillée d'une espèce de chemise échancrée, laissant les bras nus, ornés de bracelets. Tous deux sont coiffés d'une perruque noire et épaisse descendant jusqu'aux seins chez la femme, et jusqu'aux épaules chez l'homme. Même costume des deux époux, Nefer-Hotep et Tenteta[18] qu'on voit représentés debout, côte à côte et adossés à une dalle ornée d'hiéroglyphes (Boulaq). Un groupe assis[19] du Musée du Louvre, montre l'homme et la femme avec leur enfant debout entre eux deux; la femme, comme pour montrer son affection et sa dépendance, a la main posée sur l'épaule de son mari, et l'autre sur sa poitrine, attitude familière et fréquente dans ces

Fig. 19. — Groupe assis (Louvre).

représentations. Parfois la femme est de proportion diminuée[20] et, en ce cas, l'enfant dont le corps a les mêmes proportions, est reconnaissable à son geste caractéristique, qui est d'avoir le doigt indicateur de la main droite dans la bouche, comme pour le sucer; ses cheveux sont tressés en une tresse recourbée. La femme, comme dans ce dernier cas, est parfois vêtue seulement de la *schenti* ou jupon descendant jusqu'aux chevilles, le torse est nu, pas de bijoux, seulement un large bracelet. Parmi les plus célèbres statues de l'ancien Empire, il faut citer le *Scribe*[22], dont les yeux sont formés d'un globe de quartz blanc où l'on a incrusté une prunelle de cristal, au centre de laquelle est un point métallique, le tout serti par les extrémités des feuilles de bronze qui l'enchâssent, et qui remplacent les bords des paupières et les cils. Cet artifice donne au regard un effet singulier et vivant, dont l'étrange impression est encore favorisée par la teinte d'ocre rouge dont on a peint la figure entière. A remarquer dans la même salle du premier étage, où se trouve le chef-d'œuvre précédent, un autre chef-d'œuvre vraiment surprenant de la statuaire primitive : c'est le buste[21], d'une vie et d'un caractère intenses, d'un Égyptien des premières dynasties, en pierre calcaire, peinte de la même couleur que le scribe assis. On est surpris de voir la statuaire arriver à une telle perfection dans des temps si reculés, perfection qu'elle n'atteindra plus, malgré les perfectionnements apportés à la tech-

FIG. 20. — Groupe du musée de Boulaq.

nique, dans les périodes postérieures. Une œuvre, dans un autre genre, mais non moins admirable, ce sont deux fragments de stèle qui se trouvent encore au Musée du Louvre, et représentant la scène habituelle des défunts recevant les offrandes de toute nature, de leurs parents, amis ou clients, qui donne lieu ici à de nombreuses figures variées de sexe et d'âge, d'un dessin, d'une correction et d'une élégance tout à fait exquis. Le travail en est très délicat et soigné, et jamais la gravure en pierre fine n'a produit rien d'aussi pur que ces bas-reliefs peu saillants et pourtant si bien modelés sur la pierre calcaire. Le bois, la diorite, le basalte et l'albâtre, étaient également employés par les sculpteurs memphites, bien que moins fréquemment, ainsi que le bronze, que les Égyptiens connaissaient dès la plus haute antiquité, devançant en tout les autres peuples. Parmi les merveilles de la statuaire de cette période primitive qui se trouvent au Musée de Boulaq, citons les statues de Ra-Hotep et de Nefert, le célèbre *Scheik-el-beled*, en bois, figure d'un réalisme si bien observé, de Ne-

(A. G., *Phot.*)

Fig. 21. — Buste égyptien (Louvre).

(A. G., *Phot.*)

Fig. 22. — Scribe égyptien (Louvre).

fert-Hotep et Tenteta sa femme, cité plus haut, et surtout, cette statue en diorite de Kephren[23], trouvée par Mariette, dans le puits du temple du grand Sphinx, si différente des précédentes par le style sévère et grandiose, par la volonté, toute nouvelle jusqu'ici, d'exprimer le divin par la forme humaine, qui est proprement l'idéal. C'est, avec le grand Sphinx, le premier effort qu'homme ait fait pour l'exprimer, et d'emblée il réussit grandement. Le pharaon n'était-il pas un dieu par assimilation !

FIG. 23. — Kephren (musée de Boulaq).

Le type des premiers Égyptiens, d'après les statues et les bas-reliefs, était robuste et bien proportionné, quoique de taille paraissant peu élevée mais bien prise... La tête ronde, au front fuyant, au nez un peu courbé, aux lèvres épaisses et bien ourlées, était intelligente et placide ; les cheveux étaient rasés par mesure de propreté imposée par la religion, et remplacés par une perruque frisée, longue chez la femme, courte chez l'homme ; les épaules carrées, la poitrine élargie par de puissants pectoraux et proéminente, les hanches effacées, même chez la femme ; les jambes fortes et droites, aux linéaments simples et pleins, à cause du tissu adipeux épais qui, laissant peu apparaître les muscles, simplifie les contours, comme on le remarque chez les hommes habitués à aller nus au soleil. Le costume pour tous, est la *schenti*, d'une étoffe parfois plissée et fine, pour le roi et les seigneurs, et épaisse pour les personnages infé-

rieurs dans la hiérarchie. Le pharaon portait au menton une barbiche postiche, appelée barbe osiriaque. Sa coiffure était faite d'une étoffe rayée, tissée en bande large, nouée par un bord sur le front et ensuite relevée en arrière, de manière à faire retomber les plis sur les épaules et sur la poitrine de chaque côté, comme la crinière du lion ; aussi l'appellerai-je la coiffure léonine. Son nom est *klaft*, c'est-à-dire capuchon. Sur le devant, au milieu du front, à partir des empereurs Thébains, était placé l'*uréus* : signe distinctif de sa divinité ; ces belliqueux pharaons adopteront d'ailleurs d'autres *couronnes* royales, 1° la mitre du nord, sorte de bonnet blanc, conique et élevé ; 2° la mitre rouge, échancrée, du midi ; et 3° l'amalgame de ces deux coiffures appelé *pchent* pour désigner que leur sceptre dominait sur le nord et le midi, sur la Haute et Basse Egypte. On les voit souvent aussi portant une autre couronne distinctive, une espèce de tiare ou casque d'une forme particulière ; ils s'en parent dans les combats, dans leurs triomphes, comme dans leurs fonctions royales ou sacerdotales et les reines s'en coiffent également[24].

FIG. 24. — Coiffures ou couronnes royales.

(Ph. Bonfils.)

Colosses d'Aménophis ou de Memnon (Thèbes).

T'APE, THÈBES

Première Période Thébaine ou Moyen Empire.

DE LA XIe A LA XVe DYNASTIE, INTERRÈGNE DE CINQ SIÈCLES CAUSÉ PAR L'INVASION DES HYCZOS

Seconde Période et Nouvel Empire.

DE LA XVIe A LA XXe DYNASTIE

Le transfert de la résidence royale à Thèbes ne semble pas avoir apporté d'abord de changements profonds dans les idées religieuses et mortuaires, et, par suite, aux pra-

tiques qui s'y rapportent, sauf quelques modifications de forme, exigées par la nature du sol, et l'orientation nouvelle du culte osiriaque. Ainsi les tombes royales d'Abydos, groupées autour du tombeau d'Osiris, sont encore des pyramides, mais tellement diminuées, qu'elles ne dépassent pas six mètres de haut. Construites en briques cuites au soleil, elles sont à deux étages et présentent la réunion du *mastaba* à la pyramide superposée. D'autres tombes sont taillées dans le flanc des falaises en ménageant un petit portique de deux colonnes en façade. Les Grecs leur ont donné le nom de *spéos*, qui veut dire grotte. Les *spéos* de Beni-Hassan sont célèbres ; on a cru voir, dans quelques-unes de leurs colonnes polygonales, le prototype du dorique, bien à tort, car ces supports monolithes n'ont ni architraves, ni chapiteaux, l'espèce de tailloir qui les surmonte n'étant qu'une saillie du plafond rocheux. La décoration de la salle mortuaire, qui fait suite à cette sorte de vestibule, est la même que celle des *mastabas*. On y retrouve le défunt en multiples exemplaires, se livrant aux mêmes occupations journalières et aux mêmes plaisirs; identiques sont aussi la stèle et la table d'offrandes.

Il ne reste plus rien du temple d'Héliopolis, des colosses du lac Mœris et du célèbre Labyrinthe, si vantés dans l'antiquité (XIIe dynastie) (1), et les autres

(1) Le lac Mœris et le Labyrinthe furent construits durant le long règne d'Aménemhat III, près de la ville sainte de Crocodilopolis. Le premier, pratiqué dans une interruption de la chaîne Lybique, était un réservoir d'une étendue prodigieuse, destiné à régler les inondations du Nil dont les crues étaient parfois ou trop fortes ou trop faibles. Au milieu de cet immense lac, se dressaient deux pyramides surmontées des colosses assis et dorés d'Aménemhat et de sa femme; le second, situé à l'entrée du lac, d'où son nom *Lopé-ro-hount*, dont les Grecs ont fait *Labyrinthe*, était à l'apparence, un massif quadrangulaire de 200 m. de large, sur 170 m. de long, environ, et comprenant plus de 3.000 chambres dont la moitié étaient souterraines, toutes obscures d'ailleurs, quoique ornées de peintures et de bas-reliefs; elles étaient séparées par des couloirs dont le réseau était combiné d'une façon si ingénieuse qu'on ne pouvait s'y aventurer sans guide. Au centre, étaient douze grandes salles hypostiles affrontées deux à deux et s'ouvrant moitié sur le nord et moitié sur le sud. Cette colossale construction qui, avec le lac Mœris, a stupéfié d'admiration toute l'antiquité, était apparemment une Ville des Morts, *nécropolis*, ou étaient ensevelis les hauts dignitaires de la cour d'Aménemhat III. Lui-même y avait son tombeau dans une immense pyramide en briques crues

temples de cette première période de l'empire Thébain ont disparu. C'était apparemment, d'après Strabon qui les a vus, des constructions rudimentaires, ayant encore beaucoup d'analogie avec le temple du grand Sphinx et ceux des Pyramides; et les colonnes, alignées sur plusieurs rangées, n'étaient probablement que des supports monolithes quadrangulaires ou polygonaux, sans grâce, sans sculptures, sans peintures. Leur mérite n'était que dans le travail des énormes pierres employées; c'est ce qui résulte de Strabon; il dit qu'ils étaient « dans le style barbare, n'ayant rien qui sentît l'art du dessin ».

La cause de la destruction de tous ces temples est, ce semble, l'invasion des Hyczos ou pasteurs, à la fin de la XVIe dynastie. Ils occupèrent le pays pendant cinq longs siècles et chassèrent les Égyptiens sur les hauts plateaux de la Thébaïde, qui devint un centre de rébellion permanente. Et quand les fugitifs eurent enfin raison de ces sémites envahisseurs, et reprirent possession de leur pays, qu'ils ne connaissaient plus, bien des changements s'étaient opérés, les idées s'étaient en tous points modifiées en eux et autour d'eux, qui devaient bientôt constituer une Égypte nouvelle, avec l'avénement du nouvel Empire. Et d'abord le caractère belliqueux, qu'ils avaient contracté pendant ces longues luttes héroïques pour leur indépendance, s'était substitué peu à peu aux mœurs paisibles et agricoles des anciens Égyptiens, et ces pauvres conquis devinrent bientôt de fiers conquérants. Ammon-Ra succède à Phtah; le rayon solaire, travailleur et créateur, est remplacé par le dieu solaire victorieux et invincible. Leur esprit s'était endurci et attristé, le malheur les avait frappés et ils avaient senti combien est dure la terre d'exil. Ils n'envisageaient plus la vie et la mort sous des couleurs aussi riantes. Les épreuves qu'ils

recouvertes de pierres sculptées, qu'il s'était élevée à l'angle nord du Labyrinthe.

avaient subies les poursuivaient dans l'autre monde, le monde souterrain. Osiris, le dieu universel, comme le soleil son double, est le grand juge des morts. Le défunt comparaît aussitôt devant lui et ses quarante-deux assesseurs. Inexorable, mais juste et infaillible, il fait procéder par Thot à la pesée de l'âme, la psychostasie. Si les bonnes actions l'emportent sur les mauvaises, l'âme, la *baï* du défunt, devra subir des épreuves d'autant plus longues et terribles que ses fautes auront été plus graves; et quand, grâce à la protection d'Osiris, il sera sorti purifié de ce long voyage, à travers toutes les horreurs et les souffrances du monde infernal et souterrain, l'*Amenta*, il sera admis à jouir de la lumière des dieux, en attendant la résurrection.

Ces modifications importantes, apportées dans les idées religieuses sur la vie future, constante préoccupation de l'Égyptien, devaient influer sur l'architecture funéraire, la seule après tout qu'exercèrent les Égyptiens. La pyramide cesse d'être la sépulture des rois : elle est remplacée par la *sirynge* et le temple, colosses comme elle, mais différemment. Le dogme du voyage expiatoire et purificateur dans le monde souterrain, comme celui du Soleil, pour ressusciter comme lui, a certainement inspiré l'idée de leur construction et de leur ordonnance en longueur. La pyramide s'élevait vers le soleil, le temple s'étend, s'allonge sous ses rayons, non moins gigantesque et, comme elle, toujours susceptible de recevoir des agrandissements. Toute sa vie, le pharaon Thébain creuse sa *sirynge* et construit son temple. La *syringe* c'est le *speos* considérablement développé. C'est une suite de corridors étroits, de galeries spacieuses, de vastes salles dont le plafond est soutenu par des colonnes ou des piliers qui se répètent, s'alternent, creusés dans le flanc de la falaise, suivant une direction différente, tantôt montant ou descendant, tantôt revenant sur eux-mêmes, où l'on a usé de tous les artifices et multiplié les subterfuges les plus ingénieux pour dépister les profanateurs des sépultures,

avant d'arriver à la salle finale, celle du caveau de la momie. C'est ce qui a porté les Grecs à leur donner le nom de *sirynges* par analogie avec la flûte de Pan. Toutes ces galeries et salles sont admirablement décorées de peintures brillantes dont le double doit seul jouir, car pendant la vie du prince on les a creusées et décorées dans le plus grand secret et, après que sa momie y a été déposée, la porte a été fermée et dissimulée sous des blocs énormes de rochers et des éboulements de la falaise. Le temple a la même destination que la chambre funéraire du *mastaba*, mais agrandie et multipliée dans des proportions colossales. Comme la pyramide, il est le témoin de la tombe royale cachée au fond des détours de la syringe et dont nul, sauf le pharaon, ne connaît ni la direction, ni la situation. Tout évoque le royal constructeur. Tout ce qu'il a aimé, ce qui a été son ambition, ses occupations favorites, ses combats, ses triomphes, tout ce qui a fait son bonheur et sa gloire, y est représenté sur les murs, en peinture, et sur les pylônes et à l'extérieur en *graffitti*, afin qu'il les revive dans le monde futur; car ce sont des conquérants, des guerriers intrépides que les Ramsessides qui les édifient. Tout y est biographique et historique. Le roi, assimilé à un dieu, dieu lui-même, prêtre de sa propre divinité pendant sa vie, y reçoit un culte de ses sujets; après comme avant sa mort. Le plus beau de ces temples thébains est le Ramséion, *le tombeau d'Osimandias*, décrit et célébré par Diodore de Sicile, bâti par Ramsès II Meiamoun, le grand triomphateur, le Sésostris des Grecs. La façade était formée d'un pylône, c'est-à-dire par deux grandes tours rectangulaires à murs inclinés en talus, qui flanquaient la porte d'entrée; puis venait une grande cour péristyle à double rangée de colonnes, espèce de cloître au fond duquel était placée la statue colossale de Ramsès le Grand. Quoique assise, dans l'attitude consacrée, elle ne mesurait pas moins de 17 mètres de haut. Cette première cour avait 56 mètres sur 52; une porte monumentale percée dans le mur du fond sur lequel se

déployaient, sculptées en creux, les victoires de Ramsès sur les Khetas, donnait accès à une seconde cour péristyle un peu moins grande. Un double rang de grosses colonnes formait des galeries latérales. En avant et au fond, un seul rang de colonnes cariatides de 9 m. 50 de hauteur, représentant Ramsès avec les attributs d'Osiris [26], complétait la décoration de la cour. Ensuite, on arrivait par trois perrons dans une espèce de vestibule formé d'un seul rang de colonnes et de là on pénétrait pas trois portes dans la salle hypostyle mesurant 41 mètres de large sur 31 mètres de long et comprenant 48 colonnes disposées par six sur huit rangées. Les douze colonnes des deux rangées centrales étaient plus grosses et

(*Phot. M. Léon et J. Lévy.*)

FIG. 26. — Ruines du Ramséion.

(*Phot. M. Léon et J. Lévy.*)

FIG. 27. — Développement du Ramséion.

plus hautes, ayant onze mètres de haut, tandis que le autres n'avaient que 7 m. 50, le plafond qu'elles supportaient était peint en bleu avec des étoiles dorées. Ces trois divisions : *atrium*, *pronaos* et *salle hypostyle* paraissent avoir été ouvertes au peuple. Celle qui vient après était fermée pour tous, à l'exception du pharaon et des prêtres. C'est le sanctuaire, le *naos*, qui contient

le *secos* ou salle du tabernacle : elle est placée dans l'axe, mais on n'a pu la déterminer parmi les ruines, et découvrir laquelle des trois salles plus larges que longues, dont le plafond est également supporté par huit colonnes, avait cette haute destination, à moins que ce ne soit celle du fond, toujours dans l'axe, qui n'a que quatre colonnes. De chaque côté, étaient de nombreuses chambres ou salles, et parmi elles une bibliothèque. Toutes ces constructions, très riches par leur architecture et leur ornementation et très variées d'aspect et de disposition, de hauteur et de largeur différentes, étaient entourées de murs dont la hauteur suivait exactement leur silhouette inégale. Le pylône et la salle hypostyle étaient les parties les plus élevées, de sorte qu'extérieurement cet ensemble ressemblait à une longue forteresse et s'harmonisait ainsi avec le fond, presque rectiligne, formé par la chaîne Lybique[27].

Quelque prodigieux que nous paraisse ce magnifique édifice, il n'est pourtant qu'un diminutif à côté du grand temple de Karnak. Du premier pylône au fond des dépendances du sanctuaire il mesurait 235 mètres, il avait cinq pylônes très élevés, mais inégalement, qui séparaient ses principales divisions; la salle hypostyle, une des merveilles de l'Art qui soient sorties de la main de l'homme, avait 134 colonnes environ qui soutenaient son plafond. Les douze colonnes centrales, faisant trois allées plus larges, sont plus grosses et plus hautes; elles ont avec leurs chapiteaux 20 mètres de hauteur et, par l'intermédiaire d'une architrave, supportent le plafond, à une hauteur de 23 mètres. Cette première salle hypostyle (1), car il en a deux, est la pièce capitale de l'immense édifice[28]. La seconde, beaucoup plus petite, a 50 colonnes, et mesure 102 mètres sur 51; le pourtour des murs qui l'enclosent est de 950 mètres. La superficie occupée par le temple était encore au moins triplée par le *dromos* ou parvis, ceint de hauts murs

(1) La construction de cette œuvre colossale a duré trois longs règnes.

qui l'enfermaient de toutes parts, et par l'allée ou avenue des Sphinxs qui précédait le premier pylône sur une distance parfois considérable (1).

C'est sous le second Empire Thébain, avec les Amenhotep, les Thoutmés, les Seti, les Ramsès surtout, que l'Égypte paraît avoir atteint son apogée. Ces princes puissants et actifs, grands conquérants et non moins grands constructeurs, aimant le faste et disposant de moyens excessifs en argent et en captifs, purent entreprendre des constructions gigantesques. Ils couvrent l'Égypte de monuments magnifiques et durables, propres à glorifier éternellement leurs grandes actions qui étaient celles des dieux. Ramsès II Meiamoun fut le grand bâtisseur et le plus magnanime par ses brillants exploits et ses conquêtes lointaines qui en font, en quelque sorte, le prototype d'Alexandre. Avec lui, l'architecture qui, pour perpétuer la mémoire des hommes, offre le plus d'apparence et de durée,

(*Phot. Bonfils.*)

FIG. 28. — Ramséion, salle hypostyle.

(1) Sur la face extérieure des tours du pylône d'entrée étaient adossées deux statues colossales du roi, précédées chacune d'un obélisque. Celui qu'on a érigé sur la place de la Concorde est un des deux qui ornaient l'entrée du temple de Louqsor (Karnak); il mesure 25 mètres. Malheureusement on ne lui a pas restitué sa base ornée de bas-reliefs en creux et cantonnée de cinocéphales. ni le pyramidion en bronze doré qui recouvrait sa pointe.

atteignit toute la perfection dont elle était susceptible en Égypte. Le Ramséion marque son point culminant. Thèbes, *T.-Ape*, la ville aux cent portes d'Hérodote (peut-être faut-il entendre aux cent pylônes car il n'a été trouvé trace ni de portes, ni d'enceinte fortifiée), devint une ville merveilleuse, attestée aujourd'hui par l'étendue considérable de ses ruines gigantesques.

Le principal caractère de l'architecture égyptienne c'est l'éternelle stabilité et l'impression d'écrasement que produit en nous sa puissance surhumaine[29]. Pour

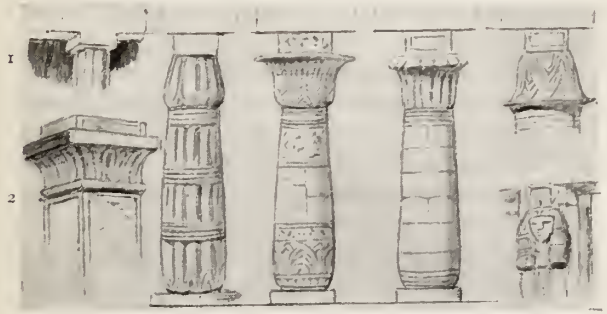


FIG. 29. — Chapiteaux lotiforme, campaniforme, hatorique.
1. Chapiteau de Beni-Hassan. — 2. Gorge égyptienne.

assurer l'intégrité de ses constructions et leur durée, l'art emploie des matériaux impérissables et recherche la résistance des masses gigantesques : le colosse est son but. Il remue, entasse et aligne des monolithes énormes, admirablement appareillés et reliés au lit horizontal par des tenons à queues d'aronde. Il emploie les matériaux les plus résistants, la pierre calcaire, le granit, les grès, et l'albâtre qui sert surtout aux revêtements. De plus, s'inspirant du culte du Soleil et de la direction de ses rayons, il donne à tous ses monuments la forme trapézoïde, de sorte que si l'on prolongeait les faces de l'édifice, elles se rejoindraient dans l'espace en un point, s'il est sur un plan carré et en arête s'il est

rectangulaire. En ce sens seulement on ne peut pas dire que tous les édifices égyptiens soient des pyramides tronquées. Les temples, prodigieux assemblage de salles de quantité, d'étendue et de hauteur inégales, sont tout en longueur, entourés de tous côtés, sans ouvertures, excepté sur la façade, de murs à surfaces planes et lisses, ornés de sujets ou d'hiéroglyphes, et couverts par des terrasses ou toits plats, formées par de larges dalles de pierre sans pente d'écoulement, la pluie ne tombant jamais en Égypte. Intérieurement, cette considérable extension horizontale est divisée en cours, vestibules, salles hypostyles composées uniquement de colonnes et d'entablements, ou plutôt d'architraves, et en sanctuaire, toute fraction ayant une destination propre et séparée par des pylônes très élevés, espèces de tours rectangulaires qui flanquent les portes, ou par des murs, décorés de tableaux en bas-reliefs, représentant les hauts faits du roi qui a élevé le temple. Les cours, *atriums*, *pronaos* ou *propylées*, sont entourées de portiques formés d'un double rang de colonnes pour les côtés latéraux, et d'un rang de ces piliers contre lesquels s'adossent des colosses du roi avec les attributs d'Osiris, qui leur ont fait donner le nom de *piliers osiriaques*. La première salle hypostyle est la partie la plus élevée de l'ensemble du temple, elle est parfois ouverte sur les cours, *pronaos*, et parfois, fermée d'un mur ouvert de plusieurs portes. Le sanctuaire est la partie la moins élevée et la plus compliquée et variable dans ses nombreuses dépendances; c'est une réunion de salles, de chambres, de colonnes, de cours intérieures, de salles hypostyles dont la destination n'a pu être déterminée, qui entourent la salle de granit placée dans l'axe et qui contenait le tabernacle et la *bari* ou barque sacrée.

Bien que les Égyptiens aient connu et pratiqué la voûte soit en encorbellement, soit à claveaux ou voussoirs, ils ne l'ont jamais employée que pour les travaux en briques, d'un ordre secondaire ou utilitaire. C'est la

plate-bande réduite à sa plus simple expression qui est le principe unique de leurs grandes constructions, des supports verticaux réunis par des linteaux ou architraves monolithes. Pas de frise, ni corniche; seulement, pour couronnement, l'invariable gorge égyptienne[29], composée d'un cavet et d'un listel, qu'il s'agisse de murs ou de colonnades. Toutes les surfaces planes et parfois même les colonnes étaient recouvertes de bas-reliefs ou d'hiéroglyphes extérieurement, ou de peintures sans fond, ni modelé, ni perspective, conçus comme les bas-reliefs et obtenues avec peu de couleurs sans mélanger le rouge, le jaune, le bleu, le vert, le noir et le blanc; le rouge servait à la carnation des hommes, le jaune, des femmes. Il paraît que la peinture, dès ses débuts, fut asservie au canon sacerdotal, car elle resta invariable pendant les cinq mille ans d'existence de l'Égypte, et ne parvint jamais à être un art véritable.

On peut suivre depuis le petit temple rudimentaire du grand Sphinx jusqu'au Ramséion, qui est la perfection, la marche qu'ont suivie les architectes égyptiens pour arriver à la forme circulaire de la colonne. D'abord, c'est un pilier carré, puis on abat les angles et on obtient huit pans, puis en subdivisant encore ces faces on en obtient seize et de là à les faire disparaître il n'y a qu'un pas. Le chapiteau n'apparaît que sous le premier Empire Thébain (1) et la fantaisie, chassée de partout, se montre heureusement ici. Il est inspiré ordinairement par la fleur de lotus, la fleur nationale et symbolique; en bouton fermé, elle donne le chapiteau *lotiforme*; ouverte, épanouie, levée ou[29] renversée, le chapiteau *campaniforme* (2). Le palmier a inspiré aussi un genre de chapiteau souvent employé, surtout aux époques postérieures. Malgré de lointaines analogies, il ne convient pas d'y voir le prototype du chapiteau corin-

(1) L'ancien Empire ne nous en montre que simulés par des peintures représentant des édicules paraissant exécutés en bois.

(2) De *campana*, cloche.

thien, pas plus, comme nous l'avons vu, celui du dorique, à Béni-Hassan. Un chapiteau gracieux, souvent employé surtout à l'époque saïte et ptolémaïque, est dit hatorique parce qu'il est formé sur [29] ses quatre faces de la tête de cette déesse de la Beauté.

« Les types et les modèles de l'art étaient déposés « dans les temples et défense était faite aux artistes « d'innover et de rien changer à ce qui avait été « réglé par les lois; cette défense est encore observée de « nos jours pour les ouvrages de peinture, de sculpture « et de musique. Il y a plus de 10.000 ans, à la lettre, que « ces règles ont été posées, et les œuvres de ces temps « reculés n'étaient ni plus ni moins belles que celles « de nos jours et le goût du plaisir n'a pas prévalu sur « l'antiquité. » Ainsi s'exprime Platon qui visita l'Égypte sous Nectanébo, au ve siècle avant Jésus-Christ. La liberté dont avait joui la statuaire sous l'ancien Empire, et que Platon ignorait comme on vient de le voir, avait été proscrite dès l'avénement de la première dynastie thébaine; en ce sens la persistance de la croyance au double s'était immatérialisée, malheureusement pour la sculpture, art éminemment concret. D'ailleurs, le colossal et le collectif n'admettent aucune individualité, ni fantaisie. L'art en Égypte était considéré avant tout comme une puissance auxiliaire de l'ordre politique et religieux. Il devint exclusivement sacerdotal, hiératique et conventionnel; enfermé dans des formes consacrées et invariables, réduit à se répéter sans cesse, l'artiste devenu indigne de ce nom, n'est plus qu'un artisan, dont le mérite ne réside que dans le plus ou moins d'adresse dans la technique, et personne mieux que lui n'a poli le granit. Il y a un canon pour le corps de l'homme, comme pour celui de la femme, dont l'Art ne doit pas se départir. Le pharaon a toujours trente ans à quelque époque de sa vie qu'on le représente, un dieu ne peut vieillir; la tête imberbe, reproduisant les traits caractéristiques de la race, est semblable pour tous les pharaons. Les épaules sont larges et droi-

tes, la taille est fine, les hanches effacées, les articulations et les muscles peu apparents. L'ensemble est svelte, inélégant, élancé, et dégénère chez la femme en une gracilité souvent exagérée.

Cette oppression sacerdotale imposa au statuaire cet amalgame monstrueux des deux natures humaine et animale dans la représentation des dieux. Certes aucun artiste, pour si peu qu'il le fût, n'eût consenti à substituer à la tête humaine une tête d'oiseau ou de chacal, n'ayant aucun rapport possible avec le corps. Mais, pour les prêtres, tout est symbole et tout est bon pour l'exprimer clairement, même d'une façon excentrique. D'ailleurs, en vertu du canon, l'artiste, peintre ou sculpteur, ne pouvant reproduire ces caractères variés du corps humain, conséquence de l'âge, du tempérament, des occupations, des aptitudes morales ou physiques, au moyen desquels l'artiste grec personnifia le caractère esthétique de ses dieux et parvint à la perfection, cette combinaison hétérogène lui parut naturelle et logique d'autant plus qu'elle était basée sur le fétichisme primitif. Le culte des animaux qui leur avaient été secourables et dans l'aide desquels ils voyaient l'intervention bienfaisante et paternelle des dieux, leur faisait considérer dans leurs formes symboliques ainsi composées, l'homme et l'animal d'essence et de valeur égales. L'animal en effet était le double du dieu qu'il symbolisait, comme le roi était le double vivant d'Ammon-Rà, comme le bœuf Apis incarnait, répétait, renouvelait la vie de Phtah. Ainsi s'expliquent ces statues composites, montrant le corps humain, invariablement le même, surmonté de la tête de l'animal qui est l'attribut, le symbole, le signe hiéroglyphique de chaque divinité. C'est ainsi que Horus, Chons et Phré, les fils des triades, dieux du soleil levant, ont la tête d'épervier, emblème de Rà, le soleil ; qu'Isis-Hathor, la lune, a la tête d'une vache ou porte seulement ses oreilles ou ses cornes ; qu'Anubis qui assiste au jugement d'Osiris et garde les momies, celle d'un chacal ; que Thot,

qui pèse les âmes et garde les portes célestes, celle d'un ibis ou d'un chien cinocéphale ; que Pacht, la déesse vengeresse du crime, du châtiment, celle d'une lionne ou d'une chatte : *au jour du jugement si Osiris interrogeant votre conscience la trouve pure et irréprochable, si vous avez eu le soin de la momie de vos parents et observé les rites, Pacht, la lionne, sera pour vous une chatte caressante.* C'est pourquoi on trouve dans les tombeaux tant de chattes en bronze ou en faïence ; que Sekhet a la même tête, Rannu la tête de vipère ou de serpent ; Mouth, le principe féminin de la triade thébaine a la tête de vautour ou seulement est coiffée de ses ailes, etc. Ces assemblages hybrides et bizarres n'offensaient pas la dévotion des Égyptiens comme ils répugnent à notre goût. Un seul cependant, parce qu'il était plus harmonieux, s'est perpétué dans les civilisations suivantes et jusqu'à nous. C'est le sphinx, emblème de la royauté et d'Horus : il est vrai qu'il est composé en sens contraire : la tête humaine sur le corps d'un lion. La coiffure léonine complète heureusement le mélange, l'assimilation.

(A. G. Phot.)
FIG. 30. — Tête de la reine Taïa.

L'art égyptien inventa toutes les formes de l'Art et les porta à une étonnante perfection, du moins pour la sculpture et l'architecture, mais il lui manqua le rythme, la mesure, la proportion, conditions suprêmes de la Beauté. Il n'a pu s'élever à leur sublime conception sans doute parce qu'il était encore trop près de son

berceau, ou plutôt parce qu'il fut opprimé de bonne heure par la classe sacerdotale, d'accord en cela avec la puissance royale. Car en maintes circonstances il montre qu'il en a le sentiment inné et ses velléités d'affranchissement, attestées par des accents de sincère personnalité tranchant sur le fond monotone, comme la tête de la reine Taïa [30] et celle de Ménephtah du Musée de Boulaq, témoignent en faveur de la persistance de son génie naturaliste et créateur. C'est donc une erreur de croire que l'art égyptien fut immuable, c'est homogène

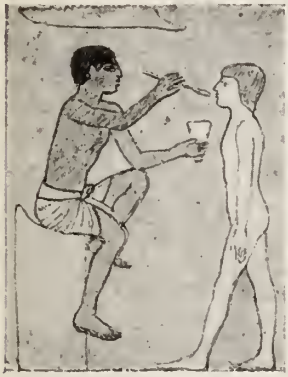


Fig. 31. — Peintre.

Fig. 31. — Sculpteur.

qu'il faut dire. Car sa personnalité est telle que toutes ses variations ne l'ont jamais fait sortir du cycle familial ; et s'il est vrai de dire qu'il a plutôt cherché la disproportion, le colossal que le beau, l'énorme que le juste, il faut reconnaître qu'il n'a pas laissé de rencontrer souvent la vérité, la grandeur et la majesté.

L'art égyptien, surtout en ce qui concerne la peinture et la sculpture [31], ne put jamais s'affranchir, durant sa longue existence, de formules et d'habitudes puérilement conventionnelles, compréhensibles à ses débuts, mais qui, en persistant, devaient entraver son essor et arrêter son développement. Les monuments figurés de

la peinture et de la sculpture, le montrent à la fin te qu'il était au commencement. Ses tâtonnements sont devenus la règle. Chose curieuse, les plus anciennes œuvres de la statuaire égyptienne qu'on connaisse, celles de l'ancien Empire, sont bien supérieures à celles qu'il fit après. Il est surprenant que l'artiste égyptien, qui donna cependant tant de preuves de son esprit observateur, n'ait pu jamais concevoir la forme dans l'espace, c'est-à-dire en perspective. Il n'a cessé de la rendre d'une façon linéaire, graphique, pour ainsi dire en géométral, jamais par l'effet et la masse, par l'observation des lumières et des ombres. De là son infériorité fondamentale dans la peinture, et la monotonie de ses bas-reliefs. C'est ainsi qu'imperturbablement et sans jamais se soucier de consulter la nature, il continue à représenter la tête humaine de profil avec un œil de face; qu'ignorant les principes les plus élémentaires de la perspective linéaire et aérienne, il n'a jamais renoncé, pour représenter des groupes ou des foules sur le plan horizontal, à cet expédient puéril de les placer par rangées, par étages, donnant à chaque personnage la même grandeur, comme le même corps, la même attitude et le même niveau, superposés, collés l'un sur l'autre; qu'il n'hésite pas à donner à un torse de face des jambes de profil; qu'il n'a jamais levé du sol le pied des personnages marchant; qu'il n'a jamais cessé de représenter, dans les

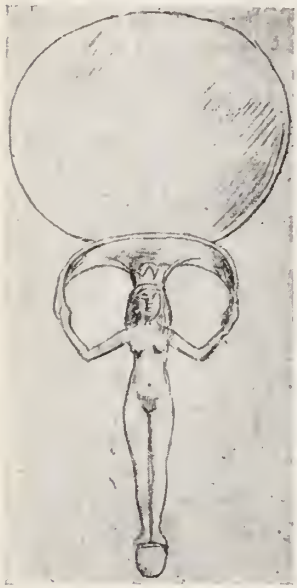


FIG. 31. — Miroir égyptien.

bas-reliefs et les peintures, le nu masculin ou féminin apparent sous la draperie indiquée seulement par quelques lignes conventionnelles; qu'il a toujours recours à ce procédé naïf, pour exprimer la supériorité du roi ou du père de famille, de les faire de plus haute taille. Tout est extraordinaire dans ce peuple, même la routine. Ramsès à 80 ans est représenté comme un jeune homme. Il est aussi à remarquer, comme prédominance des types consacrés, que la sculpture égyptienne qui débuta par le grand Sphinx a toujours été prodigue des colosses royaux, que dis-je, c'est son plus fréquent emploi. C'est par milliers qu'on les compte, mais elle n'a laissé qu'une représentation colossale d'un dieu, Harmakhis. C'est que le monument était plutôt consacré au roi qu'au dieu auquel il était assimilé, de là sa prédominance sur lui, et les types divins sont toujours plus inférieurement traités que les types humains par le sculpteur égyptien.

La persistance de cette vision enfantine, de cette pauvreté de moyens, est-elle une infirmité de son œil, ou lui fut-elle imposée dès l'origine de l'Art? Certes, l'imitation obligatoire des canons dont parle Platon explique bien des choses : la similitude constante des proportions et des rapports de formes du corps humain, la répétition des mêmes mouvements, la perpétuité des mêmes types consacrés, la monotonie des sujets et du rendu, mais n'explique pas le parti pris de rigidité, d'immobilité des personnages, debout ou assis, restreints à un très petit nombre de gestes. On a prétendu, dans ces derniers temps, qu'il fallait attribuer cette raideur et cette extrême sobriété de mouvement, à la matière employée par le statuaire, car pour assurer l'intégrité, l'éternité du double, il était nécessaire de le sculpter dans les matériaux que leur dureté rendait plus résistants, comme le granit, la diorite, les grès, la basalte, et par cela même étant plus difficiles à tailler et à polir, obligeaient le praticien à ne pas écarter les bras du tronc et les jambes l'une de

l'autre ou très peu. Mais cette assertion tombe d'elle-même lorsque l'on considère qu'il n'agit pas autrement lorsqu'il met en œuvre des matières plus traitables comme le bois et la pierre calcaire, et l'on peut remarquer que, dans l'ancien Empire où la sculpture a été plus libre, les représentations humaines qui ne sont pas des doubles, mais des domestiques placés dans les *mastabas* pour continuer leur service auprès du défunt, sont seuls libres, naturels dans les gestes de leurs fonctions, telles que les *pétrisseuses* de Boulaq, par exemple[32]. C'est que l'art égyptien est avant tout funéraire, religieux, en un mot hiératique, et c'est dans le culte des morts qu'il faut chercher la raison de cette rigidité et cette répétition des mêmes attitudes concentrées : accroupies, assises ou debout, ces figures sont calmes, immobiles, parce qu'elles sont expectantes, elles attendent l'heure de la résurrection. Or, ces attitudes impassibles et stables ne s'écartent pas de la verticale ou du bloc, s'accommodant parfaitement de ces matières dures et résistantes et le sculpteur put produire ces colosses royaux dont rien ne semblait compromettre l'éternité. La persistance du goût pour le gigantesque, l'exorbitant, l'incommensurable dans la stabilité se manifeste puissamment sous le nouvel

Fig. 32. — Pétrisseuse (Boulaq).

Fig. 32. — Pétrisseuses (Boulaq).

Empire et atteste de nouveau la caractéristique du génie égyptien : seulement la forme change. Mais les salles hypostyles et les colosses des empereurs thébains sont sans contredit les choses les plus extraordinaires qui soient sorties de la main de l'homme. Les deux colosses d'Amenhotep III dont l'un passait, dans l'antiquité romaine pour être la statue de Memnon, fils de l'Aurore, car par suite d'une fêlure causée par un tremblement de terre en l'an 27 avant J.-C., elle rendait, frap-

(Phot. Bonfils.)

FIG. 33.
Les Colosses du spéos d'Ipsamboul, construit par Ramsès le Grand.

pée par les premiers rayons du soleil, des sons harmonieux; colosses qui devaient être adossés au pylône d'entrée d'un temple gigantesque dont il ne reste que des ruines; les colosses plus prodigieux encore des temples-spéos d'Ipsamboul, surtout les quatre statues assises de Ramsès II[33] mesurant plus de 20 mètres de hauteur, adossées deux par deux, de chaque côté de la porte d'entrée du grand Temple de Phré, ont stupéfié les générations successives et sont restées sans rivales.

La décadence commence, pour l'Égypte, après Ramsès III et s'accentue surtout vers le VIIe siècle, quand l'Éthiopie au sud, l'Assyrie au nord, l'inondent de leurs invasions dévastatrices et la couvrent de ruines. Psammetick et les pharaons de la XXXe dynastie, reconstituent, en vain, par leurs armes victorieuses, l'intégrité de la patrie et inaugurent une renaissance artistique; les œuvres de leurs temps disséminées dans les musées sont encore recommandables, et l'Empire saïte

(Phot. M. Leon et J. Lévy.)

FIG. 34. — Denderah. — Grand Temple.

(Phot. Bonfils.)

FIG. 35. — Philœ. — Petit Temple.

brille un moment par ses richesses et son luxe. Mais cette prospérité est factice; elle sombre de nouveau sous la première invasion des Perses de Cambyse, en 527, et les

suivantes au Ve et IVe siècle. L'art de ces temps troublés profite des accalmies intermittentes et reste foncièrement national et traditionnel, mais c'est une imitation souvent fade, énervée, à force de fondu, de poli ; la grâce et l'élégance thébaines sont outrées. C'est ainsi que l'art saïte, comme tout art sénile, retourne à sa source et reprend l'art archaïque de l'ancien Empire, mais en amollissant son accent et son effet par une souplesse de modelé qui va jusqu'au vide. La sculpture ptolémaïque continue ces pratiques, mais cette époque produit en architecture des œuvres remarquables, les temples d'Edfou, de Denderah [34], de Philœ [35], le gracieux temple d'Élephantine disparu, et le Sérapéum où la raison grecque paraît avoir influé sur la routine égyptienne. Les Romains vainqueurs ne firent de l'art égyptien qu'une contrefaçon propre à piquer la curiosité blasée des snobs qui visitaient leurs villas. L'art colossal de la pieuse Égypte réduit au rôle de bibelot [31] ! ce fut le coup de pied de l'âne au lion agonisant.

L'Art Chaldéo-Assyrien.

L'Égypte, comme le soleil son dieu, avait accompli son cycle lumineux ; désormais l'obscurité et la stérilité l'envahiront. Mais, avant de disparaître, ses rayons avaient fécondé au loin d'autres contrées, et c'est en Asie où nous devons nous transporter pour en apprécier les effets.

La diffusion de la civilisation d'un peuple arrivé à son apogée et, par suite, de l'art qui en est la fleur, se fait par la voie de ses conquêtes guerrières. Les conquérants sont de grands semeurs de progrès. Les armes victorieuses des Thoutmés, des Séti, des Ramsès *qui posaient les bornes de leur empire où ils voulaient*, soumirent à leur domination toute l'Asie, de l'Inde et des plateaux de l'Iran à la mer Egée. La Basse Chaldée, l'Assyrie, l'Asie Mineure, sans doute en vertu d'affinités préhistoriques, s'approprièrent, plus que les autres peuples conquis, les dons de la civilisation qu'ils leur apportaient en échange de leur liberté, mais c'est surtout sur les bords de l'Euphrate inférieur où la précieuse semence trouva d'abord un terrain mieux préparé pour y germer.

Déjà, en effet, et très antérieurement à ces événements arrivés au XVIe siècle avant notre ère, il paraît qu'une civilisation et un art assez avancés s'étaient manifestés dans la Basse Chaldée et dans l'Elam, sur les bords du golfe Persique, comme l'attestent la stèle du roi Na-

ram-sin et les fragments de statues conservés au Musée du Louvre et provenant de la Susiane, et surtout les statues découvertes à Tello, en Chaldée, par M. de Sarzec, en 1880. Elles sont au nombre de neuf, dont huit représentant le roi Goudeah [36], contemporain des pharaons de l'ancien Empire et, si l'on s'en refère au caractère archaïque des inscriptions cunéiformes qui s'y trouvent gravées, elles remonteraient au moins à trois mille ans avant Jésus-Christ. L'art élamite et l'art chaldéen se ressemblent tellement qu'on ne peut douter qu'ils proviennent d'une source commune, à savoir l'influence égyptienne; elle y est manifeste et tout dans ces œuvres primitives en porte l'empreinte. Leur style lourd et trapu, l'attitude impassible, expectante, sont incontestablement inspirés de la statuaire memphite. Le costume, une ample couverture qui enveloppe le corps ne laissant à découvert que l'épaule et le bras droit, est le même que celui dont est revêtue une statue en bois du Musée de Boulaq dont la tête imberbe et chauve, large et grasse comme celle du fameux Cheik el Beled, ressemble étonnamment à la tête rasée et chauve

FIG. 36. — Goudeah reconstitué.

trouvée près de ces statues et qui doit leur appartenir, ainsi qu'une autre tête dont la chevelure postiche évoque également le souvenir d'un usage égyptien. Il n'y a pas jusqu'à la manière de croiser les mains l'une dans l'autre qui ne se retrouve dans quelques statues égyptiennes du même temps, entre autres une figure agenouillée du Musée de Boulaq et un personnage assis du Musée du Louvre, sculptés des milliers d'années avant que les *Assyriens d'Assournazirpal ne l'aient adoptée comme maintien devant les dieux ou devant le roi* (salle du *Mastaba*).

Au surplus, ces répétitions de la même statue de Goudeah trouvées dans le même endroit, chose unique jusqu'ici dans l'histoire de l'art chaldéo-assyrien, ne nous font-elles pas songer aux doubles des *mastabas*? Il ne s'y trouve de particulier que les inscriptions cunéiformes gravées sur le manteau et un souci de faire saillir les muscles qui fait pressentir l'exagération que leur donneront plus tard les sculpteurs ninivites. Rien ne nous empêche d'admettre, pour expliquer ces frappantes analogies, que cette civilisation primitive de la Basse Chaldée et de l'Élam ne fût celle d'un peuple congénère des Égyptiens qui se serait établi là, au passage de leurs immigrations vers la vallée du Nil, ou en serait revenu plus tard pour des raisons que nous ignorons, mais que nous pouvons deviner. Le souvenir de ce retour et de cette lointaine influence civilisatrice des Égyptiens sur les bords du golfe Persique, dès les temps préhistoriques, s'est perpétuée dans le mythe d'Oannas, ce dieu amphibie, demi-homme demi-poisson, qui, pour enseigner aux hommes encore sauvages les éléments des arts et des sciences, pour les instruire et les moraliser, sortait le matin des flots de la mer et y disparaissait le soir. Cette légende se retrouva plus tard dans les livres hébraïques, travestie mais transparente, dans l'aventure miraculeuse de Jonas.

Il apparaît donc, d'après ces exemples, que la paternité de l'art égyptien serait encore plus manifeste si

nous connaissions mieux l'art chaldéen, c'est-à-dire babylonien. Mais des deux grandes cités rivales, Babylone et Ninive, qui sont à la Mésopotamie ce que Memphis et Thèbes sont à l'Égypte, Ninive seule a conservé dans ses ruines assez de monuments de son art pour reconstituer en entier sa physionomie et sa valeur. Après la prise et l'incendie de Ninive par Kyaxarès et Nabolassar en 606 et de Babylone en 538 par Cyrus, ces villes, qui avaient tenu une si large place dans le monde antique, tombèrent dans un tel oubli qu'on vint à ignorer jusqu'à la situation qu'elles avaient occupée sur les bords de l'Euphrate et du Tigre. Leur art, leurs types, leurs costumes, leur vrai caractère nous étaient totalement inconnus et les peintres, jusqu'à nos jours, lorsqu'ils avaient à traiter des sujets tirés de leur histoire, les faisaient de pure fantaisie. La vérité sur ces peuples étranges depuis si longtemps disparus ne nous a été revélée que depuis un peu plus d'un demi-siècle et l'honneur en revient encore à un Français. En 1842, Botta, consul de France à Mossoul, frappé de ce qu'avaient d'anormal certains monticules (appelés *tells* dans le pays), qui s'élevaient dans une région déterminée, sur la rive gauche du Tigre, sans causes apparentes que ce fleuve ait pu les produire, eut l'intuition que ces tertres pouvaient bien être artificiels et, partant de là, il s'avisa qu'ils devaient marquer l'emplacement de Ninive. Trois d'entre, eux surtout, sur la hauteur desquels étaient bâtis les villages de Nimroud au sud, Koyoundyk au centre et Khorsabad au nord, attirèrent son attention. Il entreprit aussitôt de pratiquer des fouilles dans les flancs du tertre de Khorsabad, non sans se heurter à la résistance inquiète et supertitieuse des habitants. Les résultats aussi inattendus que merveilleux furent envoyés en France en 1846 où ils eurent un grand retentissement. Stimulé par un début si glorieux, l'Anglais Layard, en 1845, s'attaqua aux *tells* de Koyoundyk et de Nimroud que Botta avait délaissés, pour se consacrer exclusivement à Khorsabad, fort heu-

reusement d'ailleurs, car le palais de Sargon qu'il parvint à découvrir en partie et que Victor Place, qui lui succéda dans son poste et dans son entreprise, eut le bonheur de mettre entièrement à jour, s'il n'est pas le plus grand, est certainement le plus complet de ceux découverts après lui. Malheureusement les importantes sculptures qu'il avait exhumées furent englouties dans le Tigre avec les bateaux qui les transportaient en France.

L'impulsion était donnée; naturellement on se mit à la recherche de Babylone et bientôt les mêmes tumuli révélèrent son antique emplacement sur les deux rives de l'Euphrate, autour de la ville turque d'Hellah. Layard d'abord, puis le colonel Rawhinson, qui le premier découvrit la lecture des caractères cunéiformes, et le savant français Appert, entreprirent les fouilles de différents tertres dont les plus importants sont Babil, El Kasr et Tel Amran sur la rive gauche, et Birs Nimroud haut encore de 46 mètres sur la rive droite. Le vaste ensemble de ces *tells* ou monticules, amas de briques pulvérisées, couvre un espace d'environ dix lieues de long sur autant de large, superficie répondant assez exactement à celle comprise dans la première enceinte de Babylone, qui, d'après l'inscription de Nabuchodonosor et le récit d'Hérodote, était bâtie sur un plan quadrangulaire de 120 stades de côté, soit précisément dix lieues. Les murailles qui fermaient cette enceinte avaient 104 mètres de haut et 25 d'épaisseur, ce qui eût permis à sept chariots de marcher de front et à une armée entière de se ranger en bataille. Ceux de la seconde enceinte n'étaient guère moins importants, et les anciens furent si émerveillés d'un travail si gigantesque qu'ils le comprirent au nombre des sept merveilles du monde. Dans ces décombres, on n'a pu retrouver leur trace, pas plus que des fameux jardins suspendus que la reine Nitocris avait fait construire en souvenir des jardins de la Perse, sa patrie, et qu'on a attribués à tort à la fabu-

leuse Sémiramis ainsi que les prodigieux travaux exécutés par Nabuchodonosor. A part quelques menus objets, les fouilles, jusqu'à présent, ont été improductives, sinon pour l'épigraphie au moins pour l'Art. La ruine de Babylone a été si complète que, formée d'argile, elle est retournée en poussière. Et de toutes les splendeurs dont s'enorgueillissait la reine de l'Orient et dont fut tant ébloui Hérodote lorsqu'il la visita au ve siècle avant notre ère, il ne nous reste que son récit, sans aucun indice pour le contrôler. Toutefois, malgré l'admiration mêlée de stupeur que l'architecture chaldéenne lui inspira, on peut avancer qu'elle était loin de valoir celle des Grecs de son temps et même celle des Égyptiens. Le candide historien semble avoir pris la dimension exorbitante, colossale, pour la beauté, apanage exclusif de la divine proportion. Nous serions donc réduits aux conjectures, si les ruines de Ninive n'avaient suppléé, dans une large mesure, à la destruction complète de Babylone. On sait que la grande cité chaldéenne qui devait lui survivre l'avait précédée dans la voie de la civilisation et que l'art assyrien n'est qu'une copie, en tout point, amoindrie sans doute, et, en tout cas, rude, brutale et routinière de l'art chaldéen. A part ces réserves, nous trouverons donc en lui de quoi nous éclairer sur son caractère et sa valeur. Sans doute les Accads et les Soumirs de la Basse Chaldée étaient bien différents de race, de goût et de mœurs des Assyriens de la Haute Mésopotamie. Ces derniers étaient des Sémites et, comme tels, réfractaires au sens artistique et à la fantaisie esthétique. Dur, fanatique, vindicatif, comme Assour son dieu et implacable comme lui, c'était un peuple de soldats, très disciplinés et bien aguerris, qui avait fait de la guerre la raison d'être de son existence et qui, par ses cruautés et son intransigeance entretenant les révoltes et les rébellions, se procurait l'occasion de ces razzias périodiques d'hommes et de butin dont il avait besoin pour vivre et se glorifier. Parvenu par droit de conquête et par la ter-

reur à la domination sur un grand nombre de peuples, à une prospérité inouïe par les tributs qu'il imposait, il ne vit dans l'Art qu'un moyen de faste, d'ostentation et d'exaltation monarchiques. Chez lui, l'Art devint une formule et l'artiste un artisan, comme chez les Égyptiens de Thèbes; plus uniformément encore, car, malgré le canon, l'Égyptien laisse parfois apparaître son émotion devant la nature, tandis que les Chaldéens, mélange de Touraniens et de Kouschites chez qui le sang sémite s'était peu infiltré, étaient un peuple plutôt agricole, industriel et commerçant; placée sur la route des grandes migrations des peuples et des longues caravanes qui se rendaient des profondeurs de l'Inde sur les bords du golfe Persique, de la mer Rouge et de la mer Intérieure, Babylone était l'immense caravansérail où se reposaient les multitudes de peuples parlant des langues différentes, attirés par sa magnificence et ses plaisirs. Ses objets de luxe : tapis, tissus, métaux ciselés étaient célèbres et ses richesses excessives y entretenaient la licence. Toujours assujettie par les Assyriens et toujours révoltée, l'antagonisme des deux races explique la rivalité des deux grandes cités rivales et leurs efforts violents et persistants à se séparer. Nabuchodonosor affirma à la fin sa suprématie qui devait être éphémère. La reine lascive de l'Or ent disparut comme Ninive, la cité des hommes forts, dans l'incendie et les atrocités d'un siège et, comme elle, pour toujours. Leur religion au fond était la même, basée sur le principe monothéiste solaire que le dieu s'incarnât en Assour, Bel ou Mérodach. Mais les mœurs et les lois différentes devaient la faire aboutir à Ninive au culte de la Force et à l'institution militaire de tout homme soldat, et à Babylone, au culte de la Volupté avec l'institution des prostitutions sacrées pour toutes les femmes. On peut supposer que ces richesses immenses qui affluaient de toutes parts, ce luxe effréné, ces mœurs efféminées jusqu'à la licence, entretenues par le culte lascif de la déesse Mélitta[36], la Vé-

nus impudique chaldéenne, aient entretenu un goût plus raffiné, susceptible d'apporter dans toutes les formes de l'Art des nuances plus délicates, un peu de cette grâce égyptienne manquant absolument à la copie assyrienne. La colonne, par exemple, qui fait défaut à Ninive, obtenue au moyen de briques cuites au feu ayant la forme de segment de cercle ou de disque et rayonnant autour d'un noyau circulaire, comme nous le montrent les bases qui nous viennent de l'Elam, a dû être souvent employée pour faire des portiques et même des salles hypostyles, non pas peut-être dans la dernière Babylone reconstruite à la hâte par Nabuchodonosor et la reine Nitocris, mais dans celle détruite par Sennachérib.

Fig. 36. — Mélitta, Vénus chaldéenne.

La disparition de toute forme dans ces montagnes de poussière s'explique par plusieurs causes. Il est juste de constater d'abord que les architectes chaldéens n'avaient pas le choix des matériaux; l'unique élément dont ils disposaient, l'argile, était limité en ressources et ne leur permettait qu'une seule manière de construire, donnant toujours les mêmes formes, les massifs aveugles et la voûte. La Mésopotamie, pays d'alluvions et de plaines immenses et nues, formées par les crues périodiques de l'Euphrate et du Tigre, ayant quelques rapports avec celles du Nil, avec moins de régularité, n'a ni rocher, ni colline et peu d'arbres; mais les gisements d'argile et d'asphalte y sont abondants. Cette terre, pétrie dans des moules avec la paille hachée, formait des briques qu'ils faisaient cuire au soleil, faute de bois, ne se servant de briques cuites au feu, vernissées ou émaillées, que pour le revêtement total des murs et leur décoration et l'asphalte fondu leur servait de

ciment. Et telle était l'habitude qu'ils avaient de la brique et les commodités qu'ils y trouvaient, que même à Ninive où le sol rocheux et le voisinage des montagnes leur fournissaient abondamment de la pierre et du bois, ils continuèrent à s'en servir exclusivement. Mais il eût fallu innover et les Ninivites étaient loin d'être des créateurs, tout au plus trouvèrent-ils l'emploi de la pierre dans les soubassements de leurs murailles. L'argile, d'ailleurs, offrait aux constructeurs de grandes commodités, ils la trouvaient à pied-d'œuvre d'abord pour élever le tertre artificiel sur lequel tout édifice était construit; et le fossé profond que l'on creusait ainsi et qu'on emplissait plus tard des eaux du fleuve, était encore un puissant moyen de défense. Car un des caractères de cette architecture massive et fermée, c'est son aspect militaire et défensif qui donne à l'extérieur des villes et des monuments assyriens l'aspect de forteresses ou de camps retranchés; c'est l'art d'une monarchie guerrière et d'un peuple de soldats.

Fig. 37. — Pylône ninivite.

La fragilité et le peu de solidité de pareils matériaux les obligèrent d'augmenter considérablement l'épaisseur des murs qui atteignait parfois vingt-cinq mètres et plus et à s'abstenir de ménager des vides dans ces massifs, ce qui d'ailleurs préservait l'habitation de la chaleur excessive du climat : aussi n'y avait-il ni fenêtre, ni ouverture que les portes indispensables à l'accès des cours intérieures et des salles qui en recevaient le jour. Ces portes d'entrée[37] étaient protégées par deux énormes tours carrées semblables aux pylônes égyp-

tiens et qui se répétaient isolément le long des murs qu'elles contrebutaient et dépassaient de plusieurs mètres; murs et pylônes étaient invariablement couronnés de créneaux triangulaires autant qu'on peut en juger par les monuments figurés. La base des murailles et des tours était consolidée et défendue par de larges plaques de gypse ou d'albâtre hautes parfois de trois mètres, qui à l'extérieur servaient de revêtement protecteur et à l'intérieur de lambris ; le reste des parois était entièrement revêtu d'un parement en briques cuites au feu qui recevait parfois, surtout à l'intérieur, un stucage ou badigeon. Toutes ces précautions ne pouvaient malheureusement conjurer les causes de destruction rapide, inhérente à la nature des matériaux. Quelques lézardes produites par le tassement ou la chute d'une partie du parement protecteur mettant à nu la brique crue, il n'en fallait pas davantage pour donner prise sur elle à la pluie drue des violents orages si subits et fréquents en Mésopotamie, qui désagrégeait, ravinait et dissolvait ces massifs, malgré leur énormité. Ils réclamaient des réparations pour ainsi dire périodiques et, quand survinrent l'incurie et la décadence, ils se sont écroulés et dissous comme la craie après la gelée.

Ceci dit pour l'explication du gros œuvre, nous allons entrer dans l'analyse plus intime des formes de l'Art. Constatons d'abord que la tombe où se concentraient toutes les pensées de l'Égyptien et où il se plaisait à représenter toutes les particularités de sa vie passagère qui, dans sa croyance, devaient se continuer dans la vie souteraine, dans la tombe, *la bonne demeure*, nous fait ici complètement défaut. Pourtant les idées des Chaldéo-Assyriens sur la vie future semblent devoir peu différer de celles qui furent si favorables au développement de l'Art sur les bords du Nil, moins cependant la sérénité et la miséricorde d'Osiris. Mais la Mésopotamie n'avait point de plateaux rocheux comme à Memphis, ni de falaise comme à Thèbes. Son

sol mouvant et humide, tout d'alluvion, ne leur permettait que d'y creuser des caveaux au fond desquels, sur une dalle de pierre, on allongeait le défunt soigneusement embaumé et après l'avoir pieusement entouré de tout ce qui lui était nécessaire, liqueurs et aliments réels ou simulés. Pour assurer l'existence souteraine de l'*ekimmou*, l'âme, qui comme la *baï* égyptienne demeurait avec lui, on protégeait le tout par un couvercle en terre cuite. Plus tard, pour éviter l'encombre-

Fig. 38. — Pylône égyptien.

ment, on pratiqua des galeries souterraines formant des nécropoles bien ordonnées, dans les compartiments desquelles s'empilaient les momies avec leurs accessoires funéraires contenus dans une gaîne en forme d'étui en terre cuite, comme des livres dans les rayons d'une bibliothèque. On comprend combien de telles pratiques devaient être étrangères à l'Art : aussi c'est ailleurs qu'il faut le chercher. C'est le palais du roi à Ninive comme à Babylone qui concentre tous ses efforts et ses magnificences, comme le temple du pharaon thébain[38]. D'ailleurs, c'est la civilisation et l'art des Ramsessides, qui,

par droit de conquête, eurent une influence plus directe sur l'art assyrien.

En dedans, le palais assyrien était composé de cours intérieures et d'un grand nombre de salles rectangulaires plus ou moins grandes, mais toujours plus longues que larges, afin de faciliter la construction de la voûte en berceau, seule couverture que l'emploi de la brique pût leur permettre. La voûte était encore un héritage des Égyptiens qui, comme nous l'avons vu, s'en étaient servis précisément dans leur construction en briques, dont la destination était exclusivement utilitaire et secondaire. Les voûtes de l'Assassif à trois rangs de claveaux sont des modèles que les Assyriens n'ont jamais dépassés. La pénétration de deux demi-cylindres engendrés par le plan carré leur donnait intérieurement une voûte d'arête et extérieurement une calotte hémisphérique ou conique quand la pénétration avait été faite par des arcs brisés ou ogives; toutes choses connues et pratiquées bien longtemps auparavant par les Égyptiens et qu'ils tenaient d'eux.

Ce prodigieux assemblage de tant de constructions couvrant un espace considérable, véritable cité royale dans la ville qu'elle dominait de la hauteur de ses murs, de ses tours et du tertre élevé sur lequel le palais était bâti, comme la citadelle, l'acropole, l'arx, à l'apparence impénétrable dédale, était cependant très clairement ordonné et les services parfaitement distribués et bien distincts. Après avoir franchi la haute porte et les courtines auxquelles on accédait par un grand et haut escalier à double rampe, on entrait dans une vaste cour qu'on pourrait appeler la cour d'honneur. En face, se trouvait le palais proprement dit, c'est-à-dire les appartements du roi, de ses visirs, de ses officiers, le *selamlik* ou sérail; à gauche et occupant tout l'angle sud-est du carré rectangulaire de son plan, étaient les communs ou le *khan*. Là, habitaient tous les gens de service, là, se trouvaient les écuries, les magasins et se

groupaient tous les corps de métiers, boulangers, bouchers, tisserands, cordonniers, etc... A l'angle sud-ouest et de niveau avec les appartements du roi, était le harem, les appartements particuliers du roi et de ses trois sultanes, de leurs femmes et des eunuques qui étaient préposés à leur garde et à leur service. Derrière le sérail et à proximité du harem, s'élevait la *ziggurat*, l'imposante pyramide à degré, à la fois temple, observatoire et tombeau royal.

Tel était le palais du roi Sargon, le *dour* Sarioukin, découvert à Khorsabad, qui peut servir de modèle à tous les autres, ayant le mérite d'avoir mieux conservé son plan primitif et toutes ses murailles. Il était entouré d'une enceinte formidable dont les murs avaient jusqu'à 23 mètres de haut (ils en ont encore 14) et 24 mètres d'épaisseur. Les tours et les pylônes qui les défendaient, au nombre de 167, avaient 31 mètres de hauteur et 13 de façade; un large fossé rempli d'eau baignait la base de ces remparts formidables. L'ensemble formait un parallélogramme dont les grands côtés avaient 1.760 mètres et les moindres 1.685, soit 2.965.600 mètres carrés de superficie ou 296 hectares 56 ares, près de 300 hectares.

Rien ne devait être plus sombre et monotone que cette succesion interminable de salles (le palais de Sargon en avait plus de deux cents), où l'ombre et le demi-jour se disputaient pour entretenir la crainte; pas de mouvement, rien d'imprévu, aucune de ces surprises architectoniques tenant le visiteur sous le charme; point de colonnes, par suite point de portiques, de cours péristyles où la rêverie de l'Égyptien se complaisait à l'abri du soleil. Toujours des murs plats, froids, lourds, écrasants, et, dans les longs et obscurs corridors, une atmosphère mystérieuse et terrible oppressait comme la présence du taciturne et farouche monarque qui, entre deux campagnes où il se vautrait dans le sang et mille atrocités, se retirait dans cette ombre voluptueuse comme une bête fauve dans son repaire.

Il est vrai que les Assyriens recouraient à la décoration par la sculpture et la polychromie, pour voiler la pauvreté et la nudité de cet appareil et de ces grandes surfaces murales, mais sans pouvoir cependant en exclure la monotonie, car cette ornementation était toujours la même, réduite à quelques motifs se répétant sans cesse. La sculpture s'emparait de ces blocs énormes de gypse qui formaient la base externe des profondes parois des portes en plein cintre et des pylônes pour y sculpter en haut-relief ces taureaux ailés à tête humaine d'un type uniforme, gardiens puissants du palais. Chaque face en avait deux, vus de flanc et se tournant le dos, de sorte qu'ils regardaient les quatre points cardinaux; au milieu était figuré un génie ailé debout, ayant la même tête, d'ailleurs unique pour la représentation du dieu, du roi et même des visirs et des princes. Et, à ce propos, que signifiaient ces colosses composites, debout au seuil des grands palais comme s'ils en étaient les gardiens? Ces taureaux aux ailes de l'aigle, à tête humaine et à crinière de lion (parfois le corps du taureau est remplacé par celui du lion) symbolisaient le dieu éponyme, Assour, le protecteur divin, et par suite le roi qui lui était identifié et cet assemblage de différentes natures, imité du sphinx et des dieux égyptiens, est la réunion des attributs qui, à leurs yeux, exprimaient l'idée de la divinité et de la puissance. Le taureau symbolisait sa force, sa patience, sa bonté; l'aigle, la

FIG. 39. — Génie ailé (musée du Louvre).

rapidité de ses actes et la perspicacité de sa vue; le lion, sa puissance majestueuse et sa violente volonté mises au service de l'intelligence, symbolisée par l'homme. Les plaques d'albâtre qui lambrissaient les grandes cours et les galeries et qui atteignaient jusqu'à trois mètres de haut, étaient consacrées à la représentation des pompes et des cérémonies royales; les figures colossales, rehaussées encore par les polychromies, devaient faire un grand effet sur le public qui y pénétrait aisément. Le roi est toujours en scène, majestueux et triomphant. D'abord, la part des offrandes aux esprits supérieurs : c'est l'invocation à la divinité des débuts du poème épique, le prologue du long récit qui se déroulera sur toutes les surfaces du palais. Puis, on le voit accompagné de ses visirs[40] et de ses eunuques vêtus de longues tuniques, le protégeant du parasol ou du chasse-mouches : il reçoit l'hommage des peuples tributaires ou la soumission des peuples vaincus qui, en longue file et symétriquement espacés, se dirigent vers le vainqueur impassible et dédaigneux. Ces scènes ont une tenue solennelle et imposante. Le drame commence dans les salles plus petites; les plaques sont au plus de moitié moins grandes et les figures sont d'autant plus petites que les sujets sont disposés en trois registres ou zones. « Marches, batailles, escalades de montagnes, constructions de digues, passage de rivières, tous les épisodes d'une campagne se suivent nombreux et pressés, racontés en quelques traits expressifs. Ici, la mêlée est terrible, les guerriers luttent corps à corps; là, couverts de leurs boucliers, ils combattent à distance avec l'arc, la fronde, l'air

FIG. 40. — Le roi Sargon et son vizir.

est sillonné de flèches et de projectiles ; plus loin, les blessés et les morts jonchent le sol ou sont précipités dans les flots ou écrasés sous les roues des chars ; on voit même des vautours déchirant les entrailles des cadavres ! » Le roi est partout, combattant à pied, à cheval et plus souvent sur un char attelé de coursiers magnifiques ; au-dessus, Assour, précédé d'un aigle, figure dans un disque ailé, le protège et combat pour son peuple. « Ailleurs, c'est une ville assiégée : les béliers battent les murailles, elles s'écroulent précipitant avec elles leurs défenseurs, pendant que les assaillants entrent par la brèche. Les mineurs creusent les maçonneries, les assiégés se défendent encore, derrière les créneaux des hautes tours, avec leurs arcs ou des pierres, des liquides brûlants ou enfin, réduits à la dernière extrémité, les mains levées au ciel, implorent la clémence des vainqueurs ; mais ils restent impitoyables. On voit déjà les soldats victorieux chargés de butin, chassant devant eux des hordes de prisonniers pressés les uns contre les autres ; hommes, femmes, traînant ou portant leurs enfants, suivis de leurs troupeaux et prenant le chemin de l'exil, pour aller grossir par milliers le nombre de ceux qui travailleront aux monuments que le vainqueur élèvera bientôt pour perpétuer le souvenir de cette nouvelle conquête. Les scènes d'horreur abondent et rien n'émeut le sculpteur qui reproduit le récit du basilicogrammate : les prisonniers sont empalés sous les yeux des défenseurs de la cité assiégée ; en vain leurs femmes suppliantes, éplorées, se jettent aux genoux du monarque implacable ; il les livre aux soldats qui les chassent brutalement, s'arrachant les cheveux, mêlées aux troupeaux de bœufs, de moutons et de chèvres. Les prisonniers portent le butin qui plus loin s'entasse sur des chariots traînés par des ânes, etc... »

Les rois assyriens se complaisent dans les atrocités ; ce sont des tigres altérés de sang, qui se délectent à torturer leurs ennemis ; l'un d'eux, Assurnazirpal (882)

se vante d'avoir ainsi *apaisé* une révolte. Les rebelles implorent leur pardon, mais il reste sans pitié : « J'en tuai un sur deux, je fis écorcher les chefs et je recouvris un mur avec leurs peaux. Quelques-uns furent murés vifs dans la maçonnerie, d'autres crucifiés ou empalés en ma présence. Je fis assembler leurs têtes en forme de couronnes, et leurs cadavres transpercés en forme de guirlandes ; sur les ruines, ma figure s'épanouit ; dans l'assouvissement de mon courroux, je trouve ma satisfaction ».

Après le carnage de l'action, on assiste à des vengeances horribles ; ce sont des hommes écorchés vifs, sciés en deux, empalés, mis en croix, ou qui ont la tête tranchée en présence du monarque impassible, pendant qu'un scribe inscrit froidement le nombre de têtes qui s'amoncellent à ses pieds. Comme dernier trait, pour peindre ces conquérants, barbares et farouches, un roi, de sa propre main crève les yeux d'un captif qu'on lui amène, un anneau passé dans les lèvres. Ces excès dans la répression, cette haine farouche et sanguinaire, cette exaltation, jusqu'à la frénésie, d'un tempérament naturellement violent et cruel, trouvent leur explication dans le caractère sacré du roi conquérant (dans sa mission de propagande religieuse) qui, sans être dieu comme le pharaon, quoique assimilé à Assour, était son grand vicaire, l'exécuteur de ses desseins et de ses vengeances. Ce caractère religieux portait à voir, dans tout ennemi, un hérétique et un infidèle, dans tout rebelle un rénégat ; de là ce fanatisme qui le rendait si implacable et vindicatif. C'est toujours au nom d'Assour et pour sa gloire qu'il agit, qu'il combat, qu'il pille, qu'il tue : par la terreur il conquiert et convertit, et, par les razzias, il nourrit et enrichit son peuple d'élus : « J'ai traqué comme des bêtes fauves et massacré les méchants (mécréants) ; j'ai pris et détruit leurs villes et emporté leurs dieux », dit un de leurs rois. « J'ai contraint par mes armées, dit Sennacherib, les ennemis d'Assour à marcher dans

l'adoration sublime des dieux et ils se convertirent à la piété. » Mais le régime de la terreur ne vaut que pendant la présence de l'oppresseur ; la crainte s'éloigne avec son départ, les vaincus se révoltaient sans cesse et le principe de ruine d'un tel État était dans son extension. Ce peuple de soldats bien disciplinés et aguerris était excellent pour vaincre et conquérir, mais incapable de coloniser et de conserver ses conquêtes. « L'âme assyrienne, a dit M. Perrot, est tout à la fois voluptueuse et sanguinaire, raffinée et brutale, mystique et féroce », j'ajouterai matérielle, superstitieuse bornée et fanatique.

FIG. 41.
Assurbanipal chassant (musée Britannique).

Après ces scènes d'horreur que le sculpteur entaille, grave impertubablement, d'un ciseau patient, sec, dur et précis à le croire inconscient, d'autres scènes suivent, douloureuses encore mais moins tragiques. Les vaincus épargnés dans ces massacres ont été réduits en captivité pour les travaux forcés du palais. Les voici sous la surveillance des soldats armés de bâtons, véritables gardes-chiourme, qui pétrissent l'argile, façonnent les briques, les transportent sur leurs épaules; le roi lui-même assiste à la construction de son palais sur le tertre artificiel. Les monolithes des taureaux colossaux sont traînés par de longues files de travailleurs attelés à des cordages ; puis ce

FIG. 42. — Le festin du roi.

sont de nouvelles guerres, de nouveaux triomphes, de nouvelles calamités : « A la suite des tableaux héroïques, les scènes de chasse[41] occupent le premier rang. Les souverains assyriens, dignes enfants de Nemrod, se livrent avec une grande passion à cet exercice violent, vrai diminutif de la guerre. On voit, dans les bas-reliefs de Koyoundyik, le roi chassant la gazelle, l'hémione, le cerf, le taureau sauvage et principalement le lion qui, à en juger par la multiplicité des tableaux, devait être le gibier qu'il préférait. En char, à cheval, à pied, il poursuit lui-même les animaux, il manie la pique, le javelot, l'arc et la flèche avec assurance et c'est presque en jouant que, parfois le poignard à la main, il semble vaincre ces redoutables adversaires. « A la fin, fatigué de car-« nage, il offre aux dieux les « prémices de sa chasse, ou bien « il se livre au repos. On le voit « retiré au fond du harem, à « demi-couché sur un lit somp-« tueux, devant une table char-« gée de mets. La reine (ou une « de ses sultanes)[42], assise en face de lui sur un trône, « prend part au festin. La fête est égayée par de « jeunes esclaves accompagnant leurs voix des accords « de la harpe, l'instrument préféré des poètes bibliques. « Mais ce tableau tiré de Koyoundyik n'a pas été vu « à Khorsabad où le terrible Sargon n'apparaît jamais « que dans l'éclat de sa gloire et de sa majesté royale » ; ni dans aucun autre palais. La représentation de la femme assyrienne, chose curieuse, est restée jusqu'ici

FIG. 43.— Vénus assyrienne.

restreinte à ce seul exemplaire, dans les bas-reliefs.

Quelques ivoires représentant la déesse Istar, la Vénus assyrienne[43], nous sont parvenus. S'il est vrai que la représentation du corps féminin est le criterium le plus certain pour apprécier le degré de délicatesse et d'élévation du goût esthétique d'un peuple, il faut convenir que les Assyriens ne virent dans la femme que sa destination sexuelle, non la grâce et la beauté.

D'autres bas-reliefs nous initient aux détails de la vie privée des Ninivites. Des intérieurs de villes ou de maisons, en vertu d'une coupe géométrale fantaisiste, nous montrent les Assyriens occupés aux soins les plus vulgaires de leur ménage, dressant des lits, faisant rôtir les viandes, pansant leurs chevaux ou se livrant à divers métiers ; ou bien ce sont encore des gens en marche avec leurs chariots remplis par leurs familles, ou chargés de grains, d'objets divers et traînés par des bœufs. Un peu plus loin c'est une halte; les animaux dételés se reposent et mangent, pendant que les hommes portent la main à un plat ou boivent dans des outres.

Tous ces différents sujets se déroulaient sur une longueur considérable; on a calculé que, mises les unes au bout des autres, les plaques sculptées de Khorsabad ne mesureraient pas moins de deux kilomètres. — Il n'y avait pas d'ailleurs d'autres sculptures; la construction en briques ne permettant pas autrement l'emploi de l'albâtre. Ces lambris lapidaires étaient encadrés, en bas par une bande peinte en noir et au-dessus courait un large bandeau de briques émaillées représentant des animaux, des attributs, des rameaux, etc., sur un fond bleu. Le reste du mur et la voûte recevaient un stucage blanc et lisse qui servait parfois de fond à des peintures ou à des briques émaillées, représentant des personnages, le roi avec ses visirs ou ses eunuques, sujets familiers aux sculpteurs. Ces figures étaient obtenues par quelques couleurs mises en aplats sur les détails et les contours tracés au trait, sans aucun modelé : moins

que les vitraux du XIIe et XIIIe siècle chez nous. Le bleu et le jaune sont plus usités que le blanc, le rouge, le vert et le noir. Comme en Égypte, la peinture n'existe pas encore ; c'est un simple coloriage sommaire.

A l'intérieur, le palais recevait un embellissement pris dans la brique même : en la plaçant en retrait,

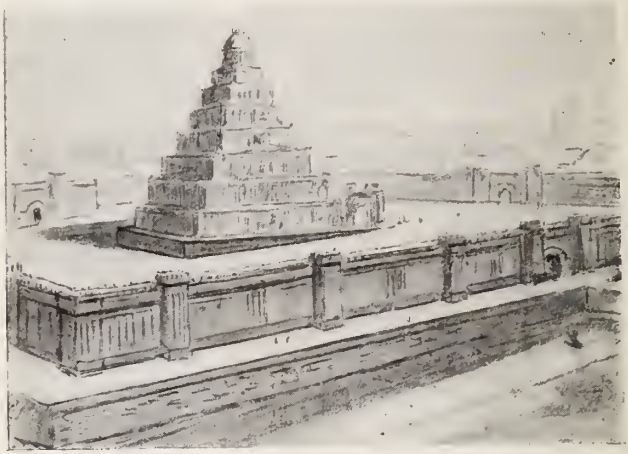


FIG. 44. — Ziggurat ou pyramide à étages.

les Assyriens, à l'exemple des Chaldéens et des Égyptiens, obtenaient des rudentures et des rainures graduées et assez profondes qui formaient des panneaux où jouait l'ombre, mais cette ornementation très limitée était sèche et maigre; ce qui était riche, c'était l'archivolte des grandes portes, faite d'un large bandeau de briques émaillées où se détachaient, sur fond bleu, des génies ailés, alternant avec des rosaces qui jouent un grand rôle dans la décoration assyrienne, les couleurs vives de l'émail contrastaient heureusement avec le blanc éclatant du badigeon qui recouvrait toute la surface du mur à l'exception d'une frise de rosaces émaillées qui courait sous les créneaux.

Chaque roi, dès son avénement au trône, commençait la construction de son palais et de sa pyramide.

Une superstition religieuse, peut-être quelque rite consacré et certainement le soin de sa propre gloire, s'opposaient à ce que le nouveau monarque habitât le palais de son prédécesseur. Parfois même, dans son empressement, il le démolissait pour se servir de ses matériaux et souvent les plaques de gypse étaient enlevées et retournées dans le nouvel édifice, la face sculptée contre le mur afin de permettre au praticien de sculpter la face brute de nouveaux reliefs. Mais la pyramide, à cause de son caractère religieux et funéraire, était conservée; de là le grand nombre de ces édifices dont les ruines existent encore. Il nous reste à étudier ce genre d'édifice, suprême effort et suprême pensée de l'architecture chaldéo-assyrienne. Les pyramides ou *ziggurats*[44], comme ils les appelaient, étaient bâties sur le modèle de la fameuse tour de Babylone, dont les importantes ruines subsistent encore sous son propre nom Babel. Ce monument gigantesque, rebâti plusieurs fois et en dernier lieu par Nabuchodonosor, et dont Hérodote, qui l'avait vu, nous a laissé la description succincte, était une pyramide à étages, comme la Pyramide à degrés de Saqquarah. Son plan, était un carré régulier de deux stades en tous sens (370 mètres); sur ce premier étage, un second s'élevait en retrait de quelques mètres, sur ce second un troisième et ainsi de suite jusqu'à sept étages. » Hérodote en compte huit, mais il prend sans doute le temple de Bel qui couronnait tout l'édifice, pour un étage. On accédait à ces différentes terrasses en avant des étages par des rampes extérieures; le monument, à part quelques chambres ou sanctuaires pratiquées dans son épaisseur, était un énorme massif de briques crues avec leur revêtement habituel de briques cuites au feu. Quelle était la destination de ces étranges édifices? Étaient-ce des tombes royales comme les Pyramides de Ghiseh

leurs modèles? Les noms actuels de plusieurs semblent en conserver la tradition (*Birs Nimroud*, tombeau de Nemrod) et le temple qui s'élevait à leurs pieds et qui en faisait partie rappelle celui des gigantesques tombes des pharaons memphites. Le nom que les inscriptions leur donnent : le temple *des sept lumières de la terre, des sept planètes* et les couleurs que revêtait chaque étage qui, en partant de la base, étaient le noir pour Saturne, le blanc pour Vénus, l'orangé pour Jupiter, le bleu pour Mercure, l'écarlate pour Mars, l'argent pour la Lune et enfin l'or pour le Soleil, semblent leur assigner un caractère astronomique et solaire, caractère qu'avait aussi la pyramide égyptienne. Mais ce qui en diffère, c'est le temple, tout doré comme le pyramidion qui les terminait, consacré au soleil : Bel Mérodach. Sans doute, ces pyramides à étages avaient plusieurs destinations : tombe du roi, temple du dieu auquel il est assimilé, Bel à Babylone, Assour à Ninive, et observatoire pour l'étude des astres : l'astrologie, avec la magie qui en découlait, étant le fond de la religion.

L'art des Assyriens, imitation rude de l'art des Chaldéens, est un reflet, presque un pastiche de l'art égyptien ; on peut penser qu'il en eût été une contrefaçon si les matériaux dont ils disposaient s'y fussent prêtés. Nous y retrouvons toutes les formes et les conventions que nous avons étudiées dans la vallée du Nil et ce même goût de l'énorme, du gigantesque, du colossal, propre aux jeunes peuples, mais avec moins de souplesse, de naïveté et de grâce, c'est-à-dire de charme; et le caractère ethnique de la race, sa rudesse et sa férocité natives ont su recouvrir cette lourde imitation, s'appliquant d'ailleurs à d'autres idées, d'une sorte d'originalité brutale et réaliste.

La caractéristique de cet art est l'uniformité et l'insensibilité. Du plus ancien palais connu, celui qu'Assurnazirpal, qui régna de 885 à 860, construisit à Calach, aujourd'hui Nimroud, jusqu'à celui que laissa inachevé Assour-di-lani par la ruine de Ninive (625), c'est-à-dire

dans une période d'environ deux siècles et demi, aucun changement notable n'apparaît dans l'architecture et dans les monuments figurés. C'est à croire qu'il y avait comme en Égypte un canon inéluctable. Les mouvements, les ajustements, les proportions du corps humain, courtes et trapues, sont toujours les mêmes, et la tête, qui reproduit toujours le type sémitique [45], le front, les sourcils épais, les yeux gros et saillants, le nez fort et crochu, la barbe épaisse et les joues larges, ne cesse d'être toujours réduite à deux apparences seules : barbue ou imberbe[46], mais toujours avec des cheveux longs et frisés à leur extrémité. La barbe soigneusement frisée est indistinctement l'apanage des dieux, des génies, des taureaux mystiques, des rois, de ses officiers et visirs. Les têtes rasées ou imberbes sont celles des eunuques. Le corps humain est toujours représenté dans la force de l'âge : ni enfants, ni vieillards. Contrairement à la pratique des Égyptiens qui sacrifiaient toujours le costume au nu, chez les Assyriens il est toujours revêtu d'une tunique courte et d'un long manteau qui ne laisse apparaître que les avant-bras et descend jusqu'aux pieds, à l'exception des dieux et des figures déifiées, comme le roi et le grand visir dans leurs fonctions sacerdotales, adorant les dieux ou l'arbre mystique, l'arbre de vie [47], et dont le manteau échancré par devant laisse voir une jambe nue, démesurément grossie par des muscles saillants et découpés, repro-

FIG. 45. — Type assyrien.

FIG. 46. — Tête d'eunuque.

duisant invariablement les mêmes erreurs anatomiques. Un progrès à signaler sur les Égyptiens parmi tant d'infériorités : le torse se voit de profil, mais l'œil reste encore de face, comme chez eux, dans une tête de profil ; le sujet change mais non l'écriture. Ils ont quelques formes convenues et consacrées, quelques signes admis pour indiquer les lieux où se passent les scènes de leurs bas-reliefs. Que le pays soit montagneux ou boisé, quelques rameaux c'est un bois, un quadrillé c'est une prairie. Mais ne médisons pas trop de cet art ; grâce à ces simplifications, les sujets sont rendus par leurs grands et principaux traits. Ces tailleurs d'images, plus artisans sans doute qu'artistes, étant impropres à nous faire éprouver des sensations esthétiques, dont le ciseau sec, dur, impersonnel, insensible est routinier au point de paraître inconscient, sont à leur façon des narrateurs clairs et précis, de véridiques historiographes ; ils vont droit au but, écartant les détails, se contentant de l'indispensable. Grâce à eux, nous connaissons tout à fait les habitudes, le caractère, les mœurs et la vie privée de ce peuple étrange, mieux que dans les récits que les grammates ont tracés en caractères cunéiformes sur la brique crue avant de la cuire au feu.

FIG. 47. — Empereur assyrien adorant l'arbre de vie.

L'art, que nous venons trop succinctement d'ana-

lyser, n'est apparu jusqu'ici qu'avec un caractère transitoire ou de transmission, accusant plutôt un recul qu'un progrès sur l'art égyptien, qu'il imite grossièrement. Pourtant, l'heureux emploi dans la décoration architectonique de l'émail inventé par les Égyptiens avait été une nouveauté féconde. Mais il est un point de l'art assyrien que nous avons réservé pour la fin, qui nous le montre véritablement supérieur et en quelque sorte novateur et précurseur, à savoir la représentation des animaux. Les scènes de guerre et de chasse avaient familiarisé les Assyriens avec les bêtes domestiques et les fauves et, sans doute plus libres sur ce point, ils ont apporté, dans cette interprétation, une fantaisie, une imagination et un esprit d'observation inconstestablement remarquables. Leurs bas-reliefs nous montrent souvent le contraste que produit la raideur automatique, monotone, uniforme des mouvements de l'homme, à côté des gestes libres, naturels, spontanés, bien observés dans leur variété, des animaux qu'ils combattent ou qui les servent, toutes choses rendues avec une intensité de vie et d'expression tout à fait absente dans la figure humaine. Le caractère particulier de chaque animal est justement, énergiquement exprimé. Le chien, le cheval qui ressemble au cheval arabe, le taureau et la vache sauvages ou domestiques,

FIG. 48. — Lion mourant.

FIG. 48 bis. — Lionne blessée.

les chèvres, l'onagre, le tigre, le lion surtout qui paraît avoir plus vivement impressionné le sculpteur, n'ont pas rencontré depuis de plus fidèles interprètes. *Le Lion et la Lionne blessés* [48 48 bis] du Musée Britannique, l'un vomissant son sang, l'autre les reins brisés par les flèches, exhalant son râle, sont des morceaux d'art consommé, d'un accent tragique, profond, et qui étonne à côté des gestes insignifiants des hommes blessés ou mourants. L'amalgame du corps humain et de la nature animale, ou celui d'animaux différents par lequel ils rendaient visibles et matérialisaient les symboles religieux, ont produit des combinaisons curieuses qui se sont perpétuées dans l'art jusqu'à nos jours : les Chéroubs, d'où, chose étrange, viennent nos Chérubins, taureaux à tête humaine, les centaures ou l'homme-taureau ou l'homme-lion et non l'homme-cheval[49] des Grecs, les griffons, animaux fantastiques composés d'une tête d'oiseau avec des cornes de buffle, du corps, de la queue et des pattes de devant et de derrière d'un lion, terminées par les serres d'un aigle dont il a les ailes.

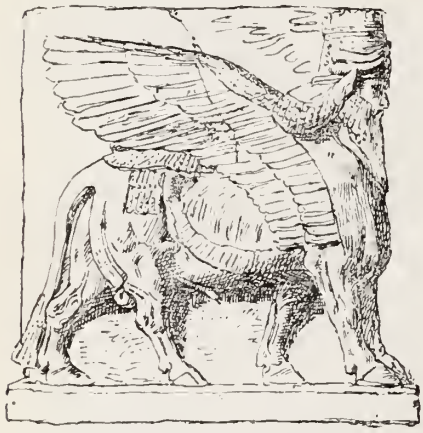


Fig. 49. — Chéroub ou taureau à tête humaine.

Malheureusement pour l'Art, cette superbe interprétation de la nature, cette puissante et juste expression de la vie, d'un style si sobre et si mâle, resta lettre morte pour les progrès de l'art antique, la destruction subite et totale de Ninive par l'incendie ayant enfoui

ces bas-reliefs sous des montagnes de cendres et de briques pulvérisées, comme l'éruption du Vésuve fit plus tard de Pompéï et ce n'est que de nos jours que cet art nous a été révélé. Les admirables sculptures de Barye prouvent que le sentiment de la vérité, qui animait le sculpteur assyrien deux mille ans avant Jésus-Christ, est de tous les temps.

Babylone, délivrée de sa rivale oppressive et puissante, jouit bientôt d'un éclat incomparable et devint sous Nabuchodonosor, la plus belle ville du monde, mais sa grandeur nouvelle devait être éphémère : elle ne survécut à Ninive que 87 ans. Cyrus s'en empara, anéantit le second empire chaldéen et d'un coup mit la Perse en possession de l'art et de la civilisation asiatiques...

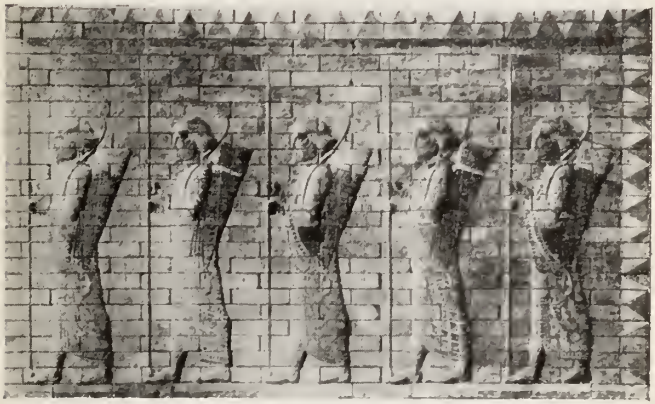
Les Perses, les Phéniciens et les Juifs.

I

Babylone avait enivré toute l'Asie, et Ninive l'avait terrorisée. Leur puissance exorbitante et leur luxe inouï avaient imprimé à tout l'Orient le cachet de leur civilisation et de leur goût. Parmi ces peuples nombreux, courbés sous leur domination ou rendus tributaires, quelques-uns eurent leur moment de magnificence : les Phéniciens et les Juifs leurs congénères, et surtout leurs vainqueurs, les Perses, qui étaient des Aryas ; mais aucun n'apporta une forme nouvelle et ne manifesta quelque originalité. Ce ne furent que des reflets, plus ou moins pâles ou viciés, qui ne pouvaient éclairer en rien la marche et la transmission de l'Art.

Les Perses héritèrent directement de la puissance des Chaldéo-Assyriens sur toute l'Asie et leur empire colossal s'étendit même jusque sur la Thrace en Europe et sur l'Égypte et la Cyrénaïque en Afrique. L'art iranien, que nous ne connaissons que depuis les fouilles de M. Dieulafoy à Suse et à Persépolis, ne commence qu'à l'avénement des Achéménides, avec Cyrus, au lendemain de la prise de Babylone, pour finir avec Darius, 330 ans avant Jésus-Christ, n'ayant duré, comme l'empire des grands Rois, qu'une période de moins de deux siècles. Obligés d'abord, pour se défendre contre les razzias des Assyriens, de sortir comme les

Mèdes de l'état pastoral, les Perses n'avaient point d'art et, dans leur empressement de manifester leur magnificence et l'éclat de leur gloire, ils empruntèrent, aux divers peuples qu'ils avaient subjugués, leurs formes artistiques pour en faire un amalgame dénué certainement d'originalité mais non de goût, où naturellement l'art assyrien domine. Plus tard, à la suite de la conquête de l'Egypte, ils le modifièrent par l'influence égyptienne et même par certaines réminis-



(A. G., Pho.)

FIG. 50. — Frise des Archers.

cences helléniques grâce à leur contact, en Asie Mineure, avec l'art ionien. Ce que ces fouilles nous ont procuré de plus parfait, la *Frise des Archers*[50], est une imitation de la frise émaillée de Khorsabad, avec cette différence que les briques émaillées formant les figures ont été estampées pour leur donner une légère saillie de bas-relief qui accentue heureusement leur dessin et leurs colorations sur le plat du fond, et affermit ainsi l'effet de l'ensemble. Mais l'imagination fait absolument défaut aux artistes iraniens; ils ne se lassent pas de répéter invariablement les mêmes figures, les mêmes ajustements et les mêmes

mouvements, se contentant d'être en avance sur les Assyriens par une exécution à la fois plus sensible et plus savante. Malheureusement le nu, si rarement apparent chez les Assyriens, est ici absolument caché par la draperie. Nous ne connaissons rien jusqu'ici de leur statuaire et de leur peinture.

Les Perses possédaient des carrières de marbre et d'albâtre ; leurs architectes reprennent la colonne et s'ingénient à construire des salles hypostyles à l'imi-

(*A. G., Phot.*)

FIG. 50 bis. — Taureau ailé (frise des Archers).

tation des Égyptiens. Nous savons, par Diodore de Sicile, que la construction des palais de Suze et de Persépolis fut conduite par des ouvriers que Cambyse avait envoyés d'Égypte. Pas plus que la colonne égyptienne, la colonne iranienne n'est soumise à la règle et ne relève d'aucun ordre; ce n'est encore qu'un support parfois démesuré, au point de donner à sa hauteur treize fois le diamètre de sa base. Elle est couronnée par un chapiteau campaniforme, souvenir égyptien, ou par un chapiteau à volutes retournées, perversion ionienne, ou par cet étrange chapiteau bicéphale composé de deux avant-corps de taureaux[51] opposés et

soudés aux épaules de manière à laisser un vide entre eux par où pénétrait la poutre supportant le plafond qui apparemment était en bois.

Les palais des grands Rois à Persépolis étaient bâtis sur une plate-forme ou tertre rocheux qui rappelle l'agglomération des palais de Koyoundjyk. On y accédait seulement du côté occidental, par un grand escalier à deux rampes opposées, comme les escaliers des palais assyriens et celui du Capitole à Rome. Des bas-reliefs disposés en plusieurs registres, représentant des alignements de soldats debout, ornaient les murs de soutenement et la paroi de la tribune centrale, dont les rempants étaient sculptés de deux groupes colossaux de lions attaquant des licornes.

FIG. 51. — Chapiteau de Persépolis.

Suse rivalisait de splendeur avec Persépolis. L'Apadana, salle d'honneur ou hypostyle du palais d'Artaxercès-Mnémon (405-362) occupait une superficie de 700 mètres carrés, 200 de plus que celle de Xercès à Persépolis. Cette dernière, dont on connaît le plan, avait un triple péristyle de douze colonnes chacun, disposées sur deux rangs et présentait six colonnes de front et autant de côté, soit trente-six colonnes; constructions magnifiques sans doute, mais bien inférieures aux salles hypostyles, je ne dis pas de Karnac ou du Ramséion, mais encore aux plus petites de la plupart des grands temples égyptiens.

II

Les Sémites furent encore moins inventifs, du moins au point de vue de l'art, car si l'on peut deviner le germe d'un art iranien brusquement anéanti par la conquête d'Alexandre le Grand, qui mit fin à l'empire des Achéménides, on ne peut pas dire qu'il y eut un art punique, encore moins israëlite.

Le peuple juif eut aussi son heure de prospérité et d'éclat avec Salomon qui voulut imiter le faste des monarques assyriens; mais son suprême effort, le fameux temple de Jérusalem, ne fut qu'un pastiche, quant au plan, des temples thébains, et quant aux formes architectoniques, des palais assyriens. La *mer d'airain*, immense cuve que Salomon avait placée dans le Temple pour contenir l'eau lustrale nécessaire aux purifications, était supportée par douze taureaux également de bronze, ou Keroubims, qui étaient une imitation des colosses avec lesquels l'étude de l'art assyrien nous a familiarisés.

Au surplus, le monothéisme farouche et jaloux des Hébreux, en proscrivant toute représentation de la figure humaine, en haine de l'idolâtrie, avait créé un obstacle capital à toute éclosion artistique ; les arts sont solidaires et ne vont pas l'un sans l'autre. Mais les Juifs étaient avant tout spéculatifs et leur esprit ne fut jamais ouvert qu'aux idées abstraites et littéraires.

III

Les Phéniciens, leurs voisins, sémites comme eux mais greffés sur un vieux tronc Kouschite, peuple actif et industrieux, que l'amour du lucre poussa de bonne heure vers la vie d'aventures, n'eurent d'aptitudes

que pour le négoce. Tout chez eux, leurs arts, comme leurs dieux, était emprunts, réminiscences ou plagiats. Se sentant à l'étroit le long de leurs côtes, entre le Liban et la mer, ils furent les premiers à hasarder leur fortune et leur vie sur l'inconstance des flots. Ce sont les plus anciens navigateurs et ce n'est que comme tels qu'ils intéressent l'histoire de l'Art ; car situées entre l'Égypte et la Chaldée, les deux grands foyers de civilisation de ces temps reculés, Tyr et Sydon, leurs villes célèbres, devinrent l'entrepôt de tout ce que l'Orient fabriquait d'objets portatiles de luxe ou de vulgaire commodité, qu'elles exportaient au moyen de leurs navires légers sillonnant en tout sens la Méditerranée, dès les temps les plus reculés ; et le Liban couvert de forêts de cèdres leur procurait du bois en abondance pour construire leur flotte. Favorisés d'abord par la proximité de Chypre et de Rhodes, ils gagnèrent, en longeant la côte silicienne, la mer Égée aux nombreuses Cyclades, et enhardis par le succès, ils étendirent petit à petit leur commerce sur tout le reste du bassin de la Méditerranée jusqu'aux Colonnes d'Hercule qu'ils doublèrent sans doute, établissant le long des côtes de la Grèce, de l'Italie, de la Sicile, de la Sardaigne et de l'Espagne des comptoirs prospères et sans cesse alimentés, et fondant d'opulentes colonies dont la plus célèbre fut Carthage. Ce qu'ils exportaient ainsi c'étaient des statuettes d'ivoire, de bronze ou d'émail translucide, des amulettes, des articles d'orfèvrerie, des vases et des plats de bronze ou d'argent ciselés, des coffrets incrustés, des verroteries, des vases de terre émaillée, des tissus aux brillantes couleurs, des armes, des patères ciselées, des disques, des vases, des miroirs, etc., qui émerveillaient par leur nouveauté les habitants à demi-sauvages des côtes où ils abordaient. Ces objets variés étaient uniquement de provenance chaldéenne ou égyptienne. Toutes les cités phéniciennes, Arad, Byblos, Sidon, Sarepta, Tyr et Jopé, avaient des ateliers où de nombreux ouvriers contrefaisaient

ces produits; mais cette puissante activité leur avait donné une grande habileté comme forgerons et ciseleurs. L'antiquité grecque leur attribue même l'invention du verre; on sait maintenant que les Égyptiens, dès l'ancien Empire, savaient le fabriquer et en ont été certainement les inventeurs, comme de l'émail, du bronze, et probablement du travail du fer, car on ne pourrait expliquer la taille si précise des énormes monolithes employés aux pyramides sans le secours de ce métal puissant.

Ce trafic considérable, ce commerce d'exportation lointaine dans lequel ils furent longtemps sans rivaux, entretenait dans les villes phéniciennes une activité extraordinaire et leur procurait des richesses fabuleuses. Tyr et Sidon devinrent célèbres à l'égal de Babylone pour leur faste et leur opulence et pour la licence des mœurs qui en est pour l'ordinaire la dissolvante conséquence. Il en résulta une civilisation étrange et monstrueuse, mélange de force et de difformité, de courage et de fourberie, d'activité, de mollesse, de voluptés et de férocités. A côté des prostitutions publiques et sacrées qui sans cesse se répétaient sur le parvis du temple d'Astarté ou de Tanit, l'odieuse pratique des sacrifices humains persistait après que les peuples, à l'aube de la civilisation, l'avaient abolie. L'affreux simulacre de leur dieu Baal-Ammon, amalgame du Bel chaldéen et de l'Ammon-Ra des Égyptiens, *le brûlant*, c'est-à-dire plutôt dieu du feu que du soleil, réclamait de tendres victimes expiatoires : de petits enfants, déposés dans les mains levées du colosse sanguinaire, retombaient dans le foyer ardent qui brûlait dans ses entrailles.

Leur dieu Melqart, l'Izdubar ou l'Héabâni des Assyriens, l'étouffeur de lions, le symbole du courage et du travail, de la victoire de l'intelligence humaine sur la barbarie, plus répandu au moyen de leur commerce maritime que son prototype, fut un emprunt plus heureux et surtout moral, et devait avoir l'honneur

d'être assimilé par les Grecs à leur sublime Héraclès.

Les Phéniciens étaient rusés dans leurs rapports avec les hommes simples, tout leur était bon, pourvu qu'il fût suivi de gain. Ils furent les premiers pirates et écumeurs de mer; ils ne se faisaient aucun scrupule d'enlever des femmes et des enfants, profitant de la foule curieuse qui se pressait autour de leurs galères et de la rapidité de leurs voiles ; ils les revendaient plus loin comme esclaves. Les traditions légendaires de ces vieux âges font souvent allusion à ces enlèvements. Ils échangeaient leurs marchandises contre des matières premières : laine, ambre, étain, cuivre, etc., même lorsque la monnaie fut inventée.

On a coutume d'attribuer une large part à leur trafic dans la diffusion de l'Art en Occident. Mais sans la méconnaître, il me semble qu'on en a exagéré l'importance. Ces petits hommes noirs, fourbes et rapaces, coutumiers du vol et du rapt, qui trafiquaient de tout, des choses sacrées et de la chair humaine, étaient en exécration auprès des populations naïves et encore à demi-barbares, attirées irrésistiblement, comme des alouettes, par le miroir clinquant de leur pacotille étalée au soleil sur le rivage, près de leurs galères peintes aux proues sculptées de ce dieu grotesque et grimaçant imité du Bès égyptien. Ce n'est donc pas par leur ascendant moral qu'ils eussent pu contribuer à la diffusion de l'Art qui était d'ailleurs le moindre de leurs soucis, et leur zèle religieux n'était pas plus prononcé. D'ailleurs les marchandises qu'ils importaient étaient de menus objets de luxe et d'art sommaire et même des objets usuels, propres seulement à susciter l'introduction des arts secondaires et à exciter le génie naturellement inventif et ouvert aux arts de ces peuplades naïves en vulgarisant les progrès techniques qu'ils avaient réalisés dans les différentes branches des arts somptuaires. Mais il est clair que l'architecture, la statuaire et la peinture (qui à proprement parler n'existait pas encore), n'étant pas

mobiles, ne pouvaient se répandre et se transmettre par ce moyen. D'ailleurs l'examen de leurs productions artistiques, restées toujours médiocres aux différentes époques, montre assez que c'est le contraire qu'il faudrait admettre, car après avoir imité les Égyptiens et les Chaldéens, ils se mirent à copier les Grecs avec la même impersonnalité, lorsqu'il eurent contact avec eux en Asie Mineure : et ceci est rendu évident par l'art cypriote et les sarcophages anthropoïdes. C'est donc par la voie ionienne qu'il faut suivre la marche de l'Art et son influence sur le génie grec alors balbutiant. Là seulement nous trouverons, avec certitude, les sources de son art archaïque, d'autant plus naturelles que c'est œuvre d'une même race, en avance sur sa consanguine d'Europe.

Les Phéniciens s'approprièrent les inventions des autres mais n'inventèrent rien, pas même l'alphabet, comme on l'a cru longtemps ; ils ne firent que prendre aux prêtres de Memphis, les signes phonétiques de leur écriture cursive, simplifiant les signes hiéroglyphiques.

L'archéologie artistique s'est préoccupée, dans ces dernières années, d'un peuple oublié, les Hittites ou Hetéens, les Khetas de Ramsès le Grand; ils avaient pendant de longs siècles constitué un empire puissant entre la Syrie et l'Asie Mineure. La grandeur de ce peuple et sa longue durée ont fait croire qu'il avait pu créer un art. Des recherches ont été faites qui n'ont amené jusqu'ici d'autres découvertes que quelques fragments de sculptures médiocres, conçues à l'imitation de l'art assyrien.

Sacrifice à Athéna (vase du VIe siècle.)

L'ART GREC

Les Origines.

Quelque intérêt qui s'attache à l'étude de l'Art avant les Grecs, nous ne pouvions y voir qu'un objet de curiosité, ne nous offrant quasi rien qui fût de nature à procurer quelque utilité directe à notre compréhension de l'Art. Nous n'avons rien de commun avec ces civilisations monstrueuses, despotiques et disproportionnées. Tout autre est le génie grec; avec lui nous rentrons dans notre élément. Tout en lui nous est assimilable; ses manifestations dans toutes les branches de l'intelligence, son caractère libre et généreux, ses lois, sa littérature, son art surtout, n'ont cessé d'être des

modèles et des exemples, dont on n'a pu jusqu'ici égaler la perfection. Ce que nous avons de bon vient de nos efforts à en approcher, et seule son étude féconde peut nous remettre dans la bonne voie quand, trop souvent, hélas ! nous nous en écartons. C'est qu'aucun peuple n'eut à ce point les vertus civiques et domestiques, l'amour de la gloire et de la liberté et ne sut allier la passion à la réflexion, la foi à la raison, la force à la grâce, la science à l'émotion, le vrai à l'idéal, dans la mesure parfaite et précise qui produit la divine proportion, l'Harmonie source de toute Beauté. C'est son culte passionné qui grandit toutes ses actions et divinise toutes ses œuvres. Nous n'avons pas de plus sûre école pour comprendre la nature et l'aimer dans sa grandeur et sa simplicité.

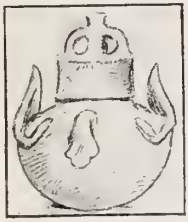


Fig. 52. — Vase trouvé à Issarlyk (Troie).

Les Hellènes étaient des Aryas venus de l'Inde, apportant avec eux les principes de la religion et des arts. A travers l'obscurité des temps préhistoriques, on entrevoit leurs immigrations dans l'antique Hellade où ils s'introduisent par le Nord, après avoir laissé une partie de leurs contingents en Asie Mineure et dans les montagnes de la Thrace et de la Macédoine qui devinrent le lieu d'origine, le foyer de toutes les tribus helléniques qui, par la suite, renouvelèrent successivement ce premier afflux. Après avoir chassé ou plutôt absorbé les Pélages, Aryas eux-mêmes, peuple étrange et mystérieux qu'on retrouve à l'aube de toutes les civilisations préhistoriques, ils occupent particulièrement les îles de la mer Egée, si favorable-

Fig. 53. — Vase à tête de chouette et xoanon très primitif.

ment rapprochées pour établir des relations commerciales avec les côtes de l'Asie et de la Grèce. Aussi de bonne heure devinrent-ils des marins actifs et industrieux qui rivalisèrent avec les Phéniciens, en attendant de les supplanter. Cette activité insulaire produisit bientôt dans tout le bassin de la mer Égée une lueur de civilisation, dont les vestiges paraissent remonter à 3.000 ans avant Jésus-Christ. Recueillis un peu partout, depuis la Thrace au nord, jusqu'à Chypre, au sud, à Issarlyk[52], en Troade, à Mycènes et à Tirynthe dans le Péloponèse, dans les îles de Santorin et de Crète, ces spécimens vénérables d'une industrie embryonnaire n'ont d'autre intérêt, d'ailleurs, que dans la constatation qu'on n'y découvre aucune influence étrangère[53]. Ce sont déjà ces vases g ossiers, dits à tête de chouette, où le po-

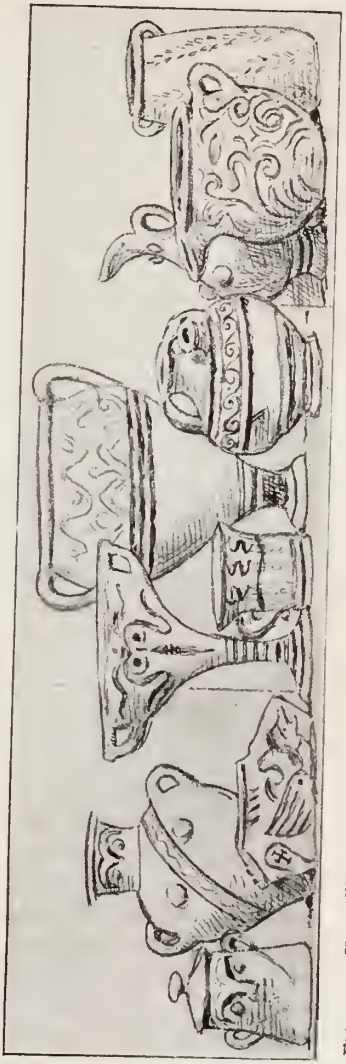


FIG. 52. — Vases d'Issarlyk (Troie). FIG. 54. — Vases trouvés à Yalysos, île de Rhodes. Vases trouvés à Santorin.

tier s'essaye à reproduire les divisions et la forme du corps féminin et de petites figurines en marbre blanc qui veulent représenter une déesse nue. Le goût en est nouveau et bien local; nous assistons aux premiers pas d'un art dont nous allons suivre, par des étapes glorieuses, le développement logique et progressif, à côté d'importations phéniciennes qui ont pu lui procurer quelques procédés techniques, mais non des formes.

Une de ces étapes nous a été révélée par les fouilles de Santorin. Environ 2.000 ans avant notre ère, selon les géologues, une éruption volcanique faillit engloutir une des Cyclades, Théra. Dans ce cataclysme effroyable, la partie centrale de l'île s'effondra à 400 mètres au-dessous de la mer, laissant comme témoin de son périmètre, les îles actuelles de Thérasia, d'Aphrodisia et la plus grande: Santorin[54]. Des fouilles entreprises en 1846 mirent à jour, comme à Pompéi, sous une couche de trente mètres de ponce et de scories dont l'antique cratère avait recouvert ce qui restait de l'île, des ruines d'habitations antérieures d'au moins douze cents ans à Homère. Les murs conservaient encore leur crépi colorié de figures et de dessins qui se retrouvent sur les vases et les fragments de poteries, ornements rudimentaires inspirés, pour l'ordinaire, par les animaux et les plantes marines, d'un sentiment libre et original. Le même style d'ornementation de plus en plus exprimée s'observe sur les objets exhumés à Yalysos, dans l'île de Rhodes, à Spata près d'Athènes, où, à côté de bijoux d'importation asiatique, on a recueilli des ivoires sculptés et des pâtes de verre; à Issarlyk qu'on croit être l'emplacement de la Troie homérique, Schlieman a déblayé jusqu'à six villes superposées, successivement détruites par l'incendie et dont la plus ancienne recelait des produits du même goût primitif, de même que ceux de la même période qu'il a découverts à Tirynthe et à Mycènes[55].

Ces deux dernières villes étaient déjà célèbres

dans l'archéologie grecque par leurs monuments pélasgiques, les fameux trésors d'Atrée, supérieurs à ceux d'Orchomène, quand les fouilles qu'y pratiqua Schlieman, de 1876 à 1884, si fécondes en trouvailles considérables et inattendues, attirèrent sur elles l'intérêt du monde entier. Plus de 20.000 objets en or, en argent, en bronze, travaillés et ciselés avec art, vases, bijoux, armes incrustées de scènes de chasse en argent, furent recueillis dans le palais supposé des Atrides. Mais la découverte la plus typique consista en cinq tombeaux exhumés sous l'Agora de l'antique cité achéenne. Les corps qu'ils renfermaient étaient pour la plupart littéralement recouverts de plaques et de bijoux en or ; et

FIG. 55. —Objets en or trouvés à Mycènes.

le visage était protégé par un masque d'or repoussé au marteau et reproduisant sans doute les traits du défunt, la poitrine et les jambes par des espèces de plastrons ou cuirasses et par des cnémides. Le front était ceint d'une couronne en guise de diadème, les bras et les mains portaient des bracelets et des bagues, et sur les vêtements étaient cousus de nombreux ornements également en or. Schlieman, ébloui par ce luxe funéraire, crut que ces tombes étaient celles d'Agamemnon et des Atrides, assassinés par l'adultère Clytemnestre, à leur retour de Troie, mais aucune inscription n'est venue contrôler son opinion. Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que tous ces objets, constituant un trésor inappréciable, n'appartiennent à la civilisation achéenne,

chantée par Homère, et qu'ils représentent les plus parfaits spécimens de l'art à cette époque légendaire. Les motifs d'ornementation, le plus fréquemment employés, sont des combinaisons souvent très ingénieuses de courbes et de lignes ondulées mêlées, suivant la tradition persistante, à des plantes et à des animaux aquatiques, algues, méduses, poulpes, etc., qu'on retrouve également dans l'ornementation de poteries faites au tour. Certaines rondelles[56] de bracelets en or sont décorées de rubans au repoussé ou ciselés, dont l'agencement des courbes est de l'invention la plus originale. Tout cet ensemble, y compris des ivoires et des pierres gravées, atteste un art très avancé au moins dans l'orfèvrerie, car l'architecture et la statuaire font encore défaut, ainsi que le fer. Quelques traces de peintures murales ont été relevées à Tirynthe, dans les ruines du palais dit des Atrides : une paroi mieux conservée nous laisse discerner un acrobate bondissant au-dessus d'un taureau emporté ou plutôt l'épisode d'une chasse au taureau sauvage. C'est encore un sujet analogue qu'on voit ciselé sur l'un des deux petits vases en or qu'on a découverts en 1886, dans une hypogée à Vaphio[57], près de Sparte : la capture de trois taureaux sauvages tombés dans un piège réticulé. La violence des mouvements des bêtes qui se débattent et des hommes qui cherchent à s'en emparer est admirablement observée et rendue par un dessin savant et une exécution qui dépasse de beaucoup tout ce que les Assyriens nous ont laissé en ce

Fig. 56. — Rondelle de bracelet en or.

Fig. 56. — Rondelle de bracelet en or.

genre. Ce beau travail n'a plus rien de primitif et sa perfection, la vie, la liberté qui s'y trouvent si supérieurement exprimées et surtout l'arrangement me portent à croire qu'il est d'un temps bien postérieur. Il est toujours difficile d'assigner une date, même approximative, à des objets artistiques exhumés dans des conditions souvent incertaines et anormales. Cette attribution ne peut se faire que par analogie et là, vraiment, la comparaison rapprocherait les ciselures de ces vases plutôt des bas-reliefs du IVe siècle que des œuvres si grossières encore de ces temps reculés.

Ainsi, dans cet exposé très succinct des divers vestiges d'art encore uniquement industriel, qui sont par-

FIG. 57. — Vase de Vaphio.

venus jusqu'à nous de ces époques mystérieuses où le génie grec tentait ses premiers pas, nous n'avons cessé d'y constater un sentiment, un style bien personnel, original, national, en un mot, tirant tout de son propre fond pour se dégager de plus en plus jusqu'à la fin de la période achéenne. Cette vérité, ainsi attestée, ressortira encore plus évidente par l'examen des arts majeurs, que nous n'avons pas encore rencontrés et qui, dorénavant, feront l'objet de notre étude.

On a bien disserté, discuté, sur les origines de l'art grec. Que d'hypothèses n'a-t-on pas hasardées? Sans doute, aucun sujet ne peut davantage nous intéresser; la genèse d'une grande civilisation est, comme celle d'un homme célèbre, soumise à mille incidences, à des impressions fugitives et diverses, qu'il est plus aisé de deviner que de déterminer : mais l'aigle est dans l'œuf. Tous les peuples de l'antiquité ont passé tour à tour

pour avoir été leurs éducateurs, sans tenir compte de la répulsion des caractères. Ce furent d'abord les Égyptiens, les Chaldéens, les Assyriens, les Phéniciens et même, ô claire Athéna ! peu s'en fallut qu'on ne fît cet honneur aux sordides habitants des cavernes, aux sauvages chasseurs des rennes ! Je ne parle pas des Chypriotes, des Lydiens et des Crétois qui étaient des Hellènes mélangés d'Asiatiques. Mais de toutes ces prétendues provenances, même en ce qui regarde les temps préhistoriques, il a bien fallu en revenir à la seule logique, la plus naturelle d'ailleurs que les Grecs eux-mêmes se reconnaissaient, à savoir que l'art grec est bien autochtone, issu tout entier de leur cerveau, comme Athéna de celui de Zeus. Les origines de l'art grec sont en Grèce et nous pouvons suivre maintenant, d'étapes en étapes précises, sa marche lumineuse jusqu'à son épanouissement au ve siècle, point culminant de toute grandeur, de toute civilisation, de toute beauté dont puisse s'honorer l'humanité entière, et, en particulier, le cycle grec dans lequel elle n'a cessé depuis d'évoluer. Quand un peuple possède à ce degré une telle puissance créatrice, le germe vital, irrésistible d'un génie si personnel et si vaste, il ne lui faut, pour se manifester, que le libre exercice de ses facultés supérieures sous un climat favorable et des institutions clémentes et, certes, ces heureuses conditions n'ont pas manqué à ce peuple privilégié entre tous. Il n'avait donc que faire des exemples des peuples antérieurs auxquels il ne ressemblait en rien et qu'il devait surpasser considérablement. Tout au plus, je le répète, et ceci même est contestable, leur doit-il quelques procédés matériels et techniques ayant servi à l'avancer. Mais est-on artiste du fait de posséder les ustensiles d'un art ? Le pinceau ne fait pas le peintre. Ce phénomène, après tout, s'est déjà présenté pour les Égyptiens de l'ancien Empire qui, certes, n'eurent pas de devanciers : pourtant ils sont arrivés dans la sculpture et l'architecture à une perfection telle qu'il semble ne leur avoir manqué que la

liberté pour égaler les Grecs. Quelle apparence, en effet, que le génie grec, doué d'une sensibilité si exquise, poétique et subjective en même temps, lui permettant d'observer et d'exprimer les nuances les plus viriles comme les plus délicates et fugitives de l'âme et du corps humain, au point de s'en servir pour réaliser, j'allais dire diviniser les caractères si variés de ses entités polythéistes, ait pu, un seul instant, s'écarter de son idéal et subir l'influence de peuples dont il méprisait l'asservissement moral et physique sous le despotisme monarchique et sacerdotal dont il s'est toujours défendu, et que son art si libre et varié soit sorti des arts comprimés dans un moule uniforme comme ceux des Égyptiens et des Assyriens, dont les Phéniciens ne propageaient que la mesquine contrefaçon. Au surplus, les Grecs n'eurent de contact avec les Égyptiens et les Assyriens qu'au VIe et au Ve siècle, alors que leur art était formé, et nous avons dit que les objets que les Phéniciens importaient chez eux jusqu'au IXe siècle, avant notre ère, époque où les marins grecs les supplantèrent dans le commerce du bassin de la Méditerranée, ne pouvaient avoir d'effet que sur les arts industriels, alors seuls exercés. La supériorité du génie grec, le principe vivifiant de sa puissante originalité et de l'indépendance de son goût souverain, c'est de n'avoir jamais supporté d'entraves et d'avoir été, dès ses débuts, profondément ému devant la nature et de l'avoir aimée avec cette passion épurée et libre qui, seule, engendre la Beauté.

Il apparaît que, pendant la longue absence des rois achéens, retenus par le siège de Troie, le lien social se soit relâché et qu'ils aient trouvé à leur retour leur autorité affaiblie. Des commotions intestines, suivies de grands mouvements de peuples, ébranlèrent leur suprématie jusque là incontestée. L'ordre établi pendant les temps héroïques fut bouleversé; les grandes familles royales disparurent et la Hellade changea de face. Le

mouvement partit du Nord, près du vieux sanctuaire pélasgique de Dodone, de l'antique Hœmonie, foyer des peuplades helléniques, et bientôt il se propagea sur tout le continent. Les Héracléens de la Thessalie prévalurent en Épire et se rejetèrent sur les Béotiens qui se réfugièrent vers le sud du mont Œta et s'établirent à Thèbes, à Orchomène et près du lac Copaïs. Ces déplacements de peuples refoulèrent les Doriens établis au pied du mont Olympe, qui, de fugitifs, devenant conquérants, chassèrent à leur tour les Dryopes et s'emparèrent pour toujours de leur pays, situé entre l'Œta et le Parnasse, apportant avec eux, de la vallée de Tempé, leur dieu Apollon, qu'ils disaient être le père de Dorus, leur héros éponyme. Mais plus considérable encore par ses conséquences fut le bouleversement du Péloponnèse, par suite du retour des Héraclides. Expulsés par les Pélopides, qui parvinrent à établir leur domination sur toute la Péninsule, ils s'étaient réfugiés auprès des Doriens et par la suite, environ quatre-vingts ans après la guerre de Troie, ils les décidèrent à tenter avec eux la conquête de leur ancienne patrie. Ayant, par feinte, passé le golfe Saronique à Naupacte, ils traversèrent comme une trombe l'Egialée, s'emparèrent non sans résistance de toutes les cités achéennes, à l'exception de Tirynthe et de Mycènes. Partie des Achéens se réfugièrent dans les Cyclades et en Asie Mineure où ils occupèrent une vaste contrée qu'ils appelèrent l'Ionie, et partie en Egialée qui, de leur nom, s'appela depuis l'Achaïe. Les Ioniens qu'ils en avaient chassés, traversant de nouveau le golfe Saronique, allèrent demander asile à leurs congénères de l'Attique devenue le refuge de toute tribu ionienne opprimée. Les Doriens tentèrent plusieurs fois de les y atteindre, mais ils cessèrent toute poursuite après le dévouement de Codrus (1066). Tous ces peuples, en quête d'une patrie, avaient enfin trouvé leur assiette et la conclusion de tant de bouleversements, qui, du nord au midi, avaient changé l'état de la Grèce, fut l'érection au milieu de l'isthme de Corin-

the d'une colonne portant du côté du Péloponèse cette inscription : *Ici sont les Doriens*, et, du côté de l'Attique : *Là est l'Ionie.*

J'ai cru devoir relater, très brièvement d'ailleurs, ces faits historiques parce qu'ils expliquent l'antagonisme de deux peuples consanguins qui, séparés pendant de longs siècles et ayant vécu sous des climats opposés, avaient contracté des habitudes, des mœurs et des goûts différents et à l'apparence réfractaires. Tous deux aimaient la gloire, mais non de la même manière. Aussi, lorsqu'ils se trouvèrent en contact, s'établit-il entre eux une rivalité très nuisible sans doute à la grandeur politique de la Grèce, mais favorable à leur émulation intellectuelle. Ce double caractère d'une race commune se manifesta supérieurement par deux dialectes dans les lettres, deux styles dans les arts plastiques, deux ordres dans l'architecture, et se résume en deux mots : l'atticisme et le laconisme. L'art grec à la fois grandiose et familier, sévère et gracieux, viril et raffiné, rationnel et idéaliste a, comme sa belle langue, deux genres, j'allais dire deux sexes, semblable à l'espèce humaine qu'il a si divinement représentée ; de là sa variété prodigieuse, son universalité. Le premier il créa tous les modes et sut donner la note suprême de leur expression.

La grande invasion des Doriens et leur établissement définitif dans le Péloponèse étouffa brusquement dans son germe l'art achéen qui donnait tant de promesses. Les mœurs rudes et guerrières, la rusticité et l'esprit étroitement pratique et économe, la sobriété et le mutisme qu'ils avaient contractés dans leurs âpres montagnes, les rendaient peu accessibles au luxe intellectuel dont l'Art est le plus riche joyau, malgré les dispositions natives qu'ils tenaient du génie de la race. La civilisation hellénique subit un temps d'arrêt ; il faudra quatre longs siècles d'obscurité, comparables à ceux qui, dans les temps modernes, suivirent l'invasion

des Barbares et la chute de l'Empire romain, pour fondre, amalgamer ces éléments ennemis et renouer la chaîne si longtemps interrompue des traditions artistiques ancestrales. Mais le souvenir des grandeurs des temps héroïques resta vivace au cœur des asservis et des expatriés, réfugiés en Attique et dans l'Ionie de l'Asie Mineure. Les poèmes homériques en sont le sublime interprète. Les hauts faits des Héros de la Patrie perdue devinrent des actions merveilleuses et les hommes du passé furent considérés comme ayant dépassé la mesure humaine. On vit en eux des fils de Zeus et chaque cité voua un culte à un demi-dieu, son héros national[58]. L'esprit public se ressaisit et produisit une renaissance artistique. Mais si les mœurs et les caractères chantés par Homère sont ceux d'autrefois, opposés comme une critique à la rudesse obscure des hommes de son temps, on peut penser que les détails des habitations, du costume et de certains usages, sont ceux qu'il avait sous les yeux Ce sont des Achéens habillés du vêtement dorien. En ce sens, les monuments qu'il décrit relèvent de l'art du IXe siècle avant notre ère, époque où l'on place aujourd'hui l'existence de l'immortel aède, et non de celui du XIIe siècle, c'est-à-dire de l'époque où vivaient les héros de ses poèmes.

FIG. 58. — Personnage héroïcisé (stèle de Laconie).

Cependant les îles de la mer Egée et les côtes de l'Asie Mineure ne furent point atteintes par ces perturbations de trois siècles du continent hellénique. Au contraire, leur commerce maritime, dont nous avons déjà signalé la prospérité, s'en accrut considérablement. C'est vers ce temps, dès le IXe siècle, qu'ils parvinrent à se substituer aux Phéniciens, non seulement dans les Cyclades et les côtes de la mer Égée, où d'ailleurs ils n'avaient jamais été prépondérants, mais dans tout le bassin de la Méditerranée. Deux îles entre autres parvinrent à une prospérité inouïe et tinrent la tête de cette civilisation intermédiaire : Samos, admirablement située pour être l'entrepôt de toutes les contrées de l'Asie et la Crète, qui n'avait jamais cessé d'être grecque. Elle se releva de cette décadence où elle se trouvait à l'époque de la guerre de Troie, n'ayant pu alors envoyer que quatre-vingts navires sur les 1.186 rassemblés à Aulis, en Béotie. Le légendaire Dédale y avait construit le fameux Labyrinthe, palais du Minotaure. On lui attribuait aussi toutes les statues archaïques en bois dont les bras étaient un peu écartés du corps et les jambes disjointes, ce qui était un progrès sur les *Xoana* antérieures ; on les appelait *Dedalia*. On fit beaucoup de bruit en ces derniers temps autour des peintures murales que M. Evans a découvertes à Cnossos, dans les ruines supposées du Labyrinthe légendaire ; mais ce ne sont que des œuvres décadentes, touchant à la vie par la caricature plutôt que par une observation savante et sincère.

Quoi qu'il en soit, c'est encore dans le Péloponèse que nous voyons apparaître la première lueur de la renaissance hellénique. C'est à l'achéenne Lakédémone devenue la dorienne Sparte, c'est à Corinthe, que sa situation vis-à-vis de Samos et de l'Asie Mineure avait, par son commerce, rendue d'une opulence qui resta proverbiale, que travaillent les premiers artistes cités par les textes, mais ils sont Crétois ou Samiens ; les premiers, venus par la vallée de l'Eurotas, les seconds, introduits

par les navigateurs corinthiens. L'Asie Mineure joue un rôle important durant cette période encore obscure, surtout l'Ionie dont les colonies récentes avaient ravivé le vieux sang hellène. Elle a été le creuset où se sont fondus et amalgamés les divers éléments asiatiques avec le génie grec naissant : c'est là où le travail d'adaptation et d'assimilation eût pu se faire, si sa puissance créatrice ne les eût rapidement absorbés au point de paraître négatifs. L'influence sur l'esprit curieux de cette race privilégiée et si absolue dans sa personnalité devait être fugitive. Que les Grecs aient adopté certaines formules ornementales, certains types composites, mélanges bizarres de l'homme et de la bête, familiers à tout art dans l'enfance, qui piquaient leur imagination fantaisiste et poétique, tels que *sphinx*, *centaures*[59], *griffons*[60], etc., cela n'est point douteux, mais ils n'y virent qu'une concep-

FIG. 59. — 1. Sphynx égyptien. — 2. Sphynx grec. — 3. Centaure assyrien. — 4. Centaure grec.

FIG. 60. — 1. Griffon assyrien. — 2. Griffon phénicien. — 3 et 4. Griffons grecs.

tion pittoresque à perfectionner librement, en ne leur attribuant d'ailleurs aucun des traits de leur sens symbolique originel. C'est à cette importation passagère de l'art gréco-asiatique qu'il convient d'assigner un certain nombre d'objets en ivoire sculpté[61], des vases et des coupes, découverts à Spata, près d'Athènes, où certains motifs assyriens se trouvent reproduits dans un goût nouveau, plutôt qu'au commerce phénicien qui depuis longtemps ne pénétrait plus dans la mer Égée.

FIG. 61 — Plaque d'ivoire trouvée à Spata (Attique).

Naturellement, le réveil se manifesta d'abord dans les idées ; le lyrisme est la première forme de l'Art. Les hommes des temps génésiaques, surtout les Grecs, doués d'une imagination vive, sont hantés par le merveilleux et la poésie épique répond à leurs instincts intellectuels. Les Aèdes ou Rhapsodes, comme les Trouvères du moyen âge, sont les prêtres de ces jeunes sociétés : on croit qu'un dieu parle par leur bouche. Dépositaires des traditions nationales, ils savent donner la vie aux choses légendaires du passé et un corps aux vagues idées par les détails de la vie présente. Homère, le plus grand de tous, évoque les actions hyperboliques et les caractères surhumains des chefs achéens aux temps héroïques, dans un milieu qui est celui de son temps; les palais des rois sont tout resplendissants, « comme le soleil et la lune », des plaques de bronze qui recouvrent le bois et l'appareil de pierres mal équarries encore, dont ils sont bâtis. Une vaste cour ou *pronaos*, entourée de portiques, les précède et un péristyle en orne le seuil. Les peuples enfants aiment ce qui brille ; le métal cachait la pauvreté de la matière et de la forme. Il n'y a pas encore d'architecture proprement dite et les colonnes ne sont que des poteaux, pas plus qu'il n'y

a de statuaire, encore moins de peinture. Les Grecs, même pour les arts industriels, restent encore tributaires de l'étranger, sauf pour le tissage des étoffes, auquel les femmes, même les reines, s'exercent dans le gynécée. Le linceul que tissait Pénélope[62] était une vraie tapisserie de haute lisse comme celle de nos Gobelins[63], et le métier, sur lequel elle l'exécutait, possédait tous les éléments constitutifs du métier actuel; de là la possibilité de détruire, la nuit, la trame qu'elle avait tissée le jour. Elle savait l'orner de riches colorations, de figures et d'animaux, et sans doute l'épais costume quadrillé[64] des hommes et des femmes figurant dans les vases archaïques pouvant remonter au VIIIe siècle, est de même fabrication. Le travail du métal est très répandu. Les toreuticiens qui martellent sur l'enclume et cisellent les vases, les plateaux, les coupes d'or et d'argent, les boucliers incrustés et les riches armures, gloire des

FIG. 62. — Tête de la Pénélope Borghèse.

FIG. 63. — Pénélope à son métier et Télémaque (vase du Ve siècle).

royales demeures, relèvent d'Héphaïstos à qui tout art est attribué. Le fer ne paraît pas avoir été connu au temps d'Homère. Il va devenir bientôt, entre les mains des Grecs, l'agent le plus puissant de leur génie, marchant à pas rapides vers les progrès et la perfection.

Fig. 64. — Le vieux Laerte se rendant aux champs (vase grec archaïque).

Les Ordres.

La constitution des ordres est un des événements les plus considérables de l'histoire de l'Art et certainement une des inventions les plus fécondes et les plus parfaites de l'esprit humain, qui fasse partie intégrante du patrimoine artistique de l'humanité tout entière. A quelle date et par suite de quels tâtonnements cette constitution fut-elle trouvée? On l'ignore et les monuments qui eussent témoigné des premiers essais ont, depuis longtemps, disparu. Homère ne les connaît pas; les portiques dont il parle ne sont encore formés que de supports ; ce qui le frappe ce sont les plaques d'airain dont les palais sont recouverts. Deux siècles nous séparent encore des temps historiques, siècles obscurs et cependant féconds, où l'embryon prend sa forme adéquate. Ce qui est certain, c'est que les deux ordres fondamentaux nous apparaissent, avec tous leurs caractères constitutifs et typiques, au VIIe siècle de notre ère. Il est probable qu'ils ont été constitués simultanément : le dorique, dans tous les pays doriens du continent hellénique; l'ionique, plus particulièrement en Asie Mineure

et dans les Cyclades. Toutefois, les monuments ioniques connus jusqu'à présent sont postérieurs aux temples doriques. On a cru découvrir l'origine des deux ordres dans les monuments égyptiens et assyriens; c'est une grosse erreur; nous avons vu ce qu'il faut penser du prétendu prototype dorique de Beni-Assan. Il est aussi absurde de prétendre que certains chapiteaux[66] rudimentaires relevés dans les bas-reliefs ninivites sont le prototype de l'ionique. D'abord, un chapiteau ne fait pas un ordre, et puis les volutes de ces chapiteaux ne sont autre que des cornes de bélier, emblèmes du dieu Bel ou Baal ; les spirales à bases triangulaires de certains chapiteaux plats cypriotes n'ont aussi rien à voir avec l'esprit de la volute de l'ordre grec dont ils ne pourraient être d'ailleurs qu'une contrefaçon. Ce ne sont là que des rapprochements tous d'apparence superficielle et bénévole. Nous sommes donc encore là devant une libre manifestation d'un art bien autochtone. Pour moi, je crois qu'il faut attribuer le principe de la constitution des ordres à la nécessité, où se trouvaient les premiers constructeurs, d'assurer la solidité de la construction en bois, se combinant avec la nécessité, non moins impérieuse pour les Grecs, de produire l'harmonie de l'ensemble. Or, la construction en bois ou par pénétration, lorsqu'il s'agit d'un temple, c'est-à-dire d'un édifice plus élevé et étendu, plus magnifique que l'habitation humaine, exigeait une plus juste répartition des forces entre les supports verticaux et l'entablement horizontal, surmonté du fronton et du toit qu'ils supportaient. De là, les premiers architectes furent conduits à établir, en vue de l'équilibre et de la proportion, une unité de mesure qui est le principe fondamental de l'ordre. Cette unité de mesure ou *module* fut naturellement le diamètre de la base des supports ou colonnes,

FIG. 66. — Chapiteaux ninivite et cypriote.

qui devaient être plus grosses et moins espacées, en proportion de leur hauteur.

Le génie grec est toujours logique; il sait accorder, en une harmonie si parfaite qu'elle en est souvent sublime, les exigences de l'utilité la plus pratique et matérielle avec celles du goût le plus épuré et même raffiné, et si la passion des Grecs pour tout ce qui est clair et rationnel a toujours trouvé en eux, sans effort, amoureusement, sa jonction avec leur passion du Beau, c'est qu'ils ont pénétré, plus que les autres peuples, les lois de la Nature sans jamais s'y substituer. L'invention des ordres et leurs perfectionnements successifs attestent l'admirable rectitude de leur esprit et la bonté souveraine de leur goût.

Un ordre est un ensemble architectural dont le nombre et la forme des parties constituantes sont invariables et dont les rapports sont réglés par une unité de mesure ou de proportion, en vue d'en assurer l'harmonie, la beauté et la stabilité.

On admet communément que les ordres grecs sont au nombre de trois ; à vrai dire, il n'y en a que deux, le troisième, le *corinthien*, n'étant qu'une variante fleurie de l'ionique, et, comme nous le verrons plus loin, serait un non sens, s'il n'eût été, à l'origine, qu'une fantaisie ingénieuse et charmante.

Tout ordre se compose de deux parties principales : la colonne et l'entablement : un support vertical supportant une travée horizontale : c'est la construction dite en *plate-bande*. Sur l'entablement s'appuient les rampants de la toiture, encadrant un fronton triangulaire. Les Grecs, dans leur langage imagé, appelaient cette partie supérieure du temple *actoma* ou *aëtos*, sans doute par analogie avec l'aigle au repos, les ailes demi-éployées.

Le temple en marbre reproduisait, dans des proportions plus majestueuses, la forme et la structure des temples primitifs en bois qui étaient celles de la maison grecque et de la tente décrite par Homère, à l'occa-

sion de celle d'Achille. Cette forme fut donnée, dès les premiers essais, aux constructions en pierre, comme on le voit aux petits temples très archaïques du mont Ocha[67] et de Stoura, dans l'île d'Eubée. Deux de ces curieuses constructions, probablement achéennes, sont couvertes d'un toit hypœthral, formé de pierres avançant l'une sur l'autre de chaque côté et laissant une étroite ouverture, comme une rainure, avant leur dernière rencontre. Après les constructions gigantesques, quant aux blocs superposés, appelées Cyclopéennes ou Pélasgiques[68], le bois fut la première matière docile employée pour la maison et le temple, considéré comme la demeure du dieu fixé parmi les hommes qui en avaient enfin précisé l'idée par la forme et le caractère.

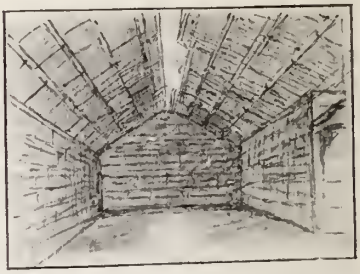
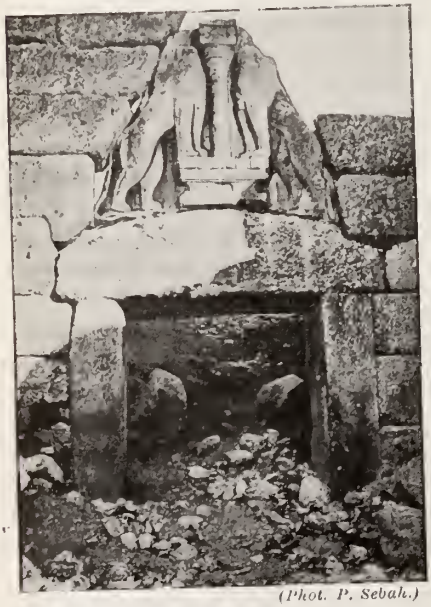


FIG. 67. — Petit temple du mont Ocha.



(Phot. P. Sebah.)

FIG. 68. — La porte des lions à Tyrinthe.

La colonne se compose de deux parties au moins et de trois au plus : le fût rarement monolithe et le chapi-

teau pour le dorique, auxquels s'ajoutent une base pour l'ionique et, par suite, le corinthien. Les Grecs, comparant l'extrémité supérieure de la colonne à la tête humaine, l'appelèrent *kephaleïon* traduit en *capitulum*, chapiteau, par les Romains.

L'entablement se divise en trois parties : l'architrave, la frise, et la corniche.

Le fronton est formé d'un tympan triangulaire que surmonte un *geison* ou corniche semblable à celle de l'entablement; son sommet et ses extrémités sont enrichis d'acrotères ou motifs de sujets décoratifs.

L'ordre Dorique.

Son nom vient des Doriens qui, s'ils ne l'ont point inventé, l'ont plus particulièrement employé. Son caractère robuste, austère, viril et précis, reflète bien celui de cette race rude et sobre; et son aspect est celui de l'immuabilité et de la puissance. Le fût de la colonne à section circulaire porte directement sur le stylobate ou soubassement du temple. Elle présente cette particularité optique d'être renflée légèrement vers le tiers de sa hauteur, c'est ce qu'on appelle *l'entasis*, plus accentué dans les monuments archaïques. Autour et dans toute la longueur du fût ou tronc, sont taillés une vingtaine de canneaux peu profonds et parallèles, à arêtes vives ou cannelures que les Grecs appelaient *rabdosis*, reliées entre elles vers leur extrémité supérieure par une ou plusieurs rainures. La courte section comprise entre

FIG. 69. — Chapiteaux doriques. 1° de Corinthe; 2° du Parthénon.

ces rainures et les annelets du chapiteau s'appelle le gorgerin, en grec *uptrokaleïon*. Ces annelets sont à la base de l'échine, espèce de tore circulaire et très évasé qui supporte une plaque carrée appelée tailloir ou abaque[69]; échine et abaque constituent le chapiteau.

C'est dans la pratique, très usitée aux temps homériques, de revêtir les colonnes en bois mal équarri de plaques de bronze, qu'il faut attribuer l'origine des cannelures. Ces plaques étroites et minces, posées côte à côte, dans toute la longueur du tronc, formant ainsi des arêtes prismatiques aiguës, étaient retenues en haut par des liens en airain qui passaient dans des rainures, et en bas par une légère et invisible pénétration dans le stylobate. De même les annelets servaient à fixer l'enveloppe métallique qui protégeait le tampon élastique servant d'amortissement entre le fût et le tailloir recevant l'entablement et figuré en marbre par l'échine. Cette plaque était retenue en haut par un retroussis sous l'abaque. L'*entasis* même, si nécessaire à l'optique, a dû être produite par le tassement[70]. L'architrave qui, dans le prototype en bois, relie les supports par une seule travée, est formée de blocs de pierre rectangulaires posés d'axe en axe des colonnes. Sur cette

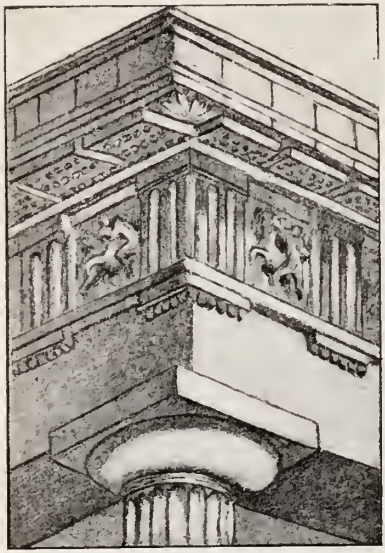


FIG. 70. — Entablement dorique.

travée étaient posées perpendiculairement les poutres selon l'axe ou l'entrecolonnement des colonnes; l'extrémité de ces poutres en bois est imitée dans la construction en marbre par des surfaces saillantes ornées chacune de trois rainures verticales, deux au milieu et deux demies aux angles, appelées *triglyphes*. Ces rainures rappellent les plaques métalliques qui protégeaient l'extrémité des poutres en bois, fixées par un bandeau ou *ténie* de bronze, sous lequel elles étaient rivées par six chevilles, dont les têtes font saillie sur l'architrave et qu'on appelle improprement *gouttes*. Les intervalles carrés entre les triglyphes sont occupés par des *métopes* ou plaques de marbre ordinairement sculptées de bas-reliefs fort saillants presque en ronde bosse. Dans la construction ligneuse, quand ces intervalles n'étaient pas laissés vides et ouverts, ils étaient fermés par des plaques de bronze souvent ornées de bas-reliefs au repoussé.

La corniche ou *geison*, moins large et plus saillante que les deux autres parties de l'entablement qu'elle abritait, comprend une partie principale appelée *larmier*, soutenue par l'extrémité de solives plates faisant corbeaux, appelés *mutules*, posées perpendiculairement sur la plate-bande et traversalement entre elles et l'ordonnance des triglyphes. Ces mutules sont ornées de trois rangées de petits cônes tronqués, six par rangées, à tort encore appelées gouttes, étant la représentation des têtes de chevilles servant à fixer primitivement l'appareil ligneux. Le larmier est terminé à sa partie supérieure par la *cymaise*, sorte de moulure ondée et saillante, protégeant le larmier.

L'ordre Ionique.

Cet ordre, qui brilla surtout en Asie Mineure, caractérise bien l'esprit léger, élégant et souple de la race ionienne. Il est au dorique ce que la femme est physiquement à l'homme, c'est-à-dire la grâce à la puissance, et tous deux, l'un par l'autre, complètent admirablement le génie grec.

Les particularités typiques, caractéristiques de la colonne ionique, sont la base et le chapiteau[71]; elle ne porte pas directement sur le stylobate mais par l'intermédiaire d'une *base* ou piédestal, auquel elle s'adapte au moyen d'un congé. Cette base est composée d'un coussinet ou tore enrichi souvent d'anneaux entrelacés, d'une scotie encadrée de deux listels, d'un nouveau tore plus gros que le premier et d'une plate-bande ou *plinthe* reposant sur le stylobate; cette plinthe fait parfois défaut comme à Athènes. Ces moulures de la base, par leur horizontalité, contrastent heureusement avec les cannelures de la colonnes dont les arêtes primitivement aiguës ont été ensuite aplaties en forme de listels. Alors on les a rendues plus creuses et moins larges que dans le dorique, et plus nombreuses, étant ordinairement au nombre de vingt-quatre. Le chapiteau est composé d'une échine peu évasée et très diminuée, enrichie d'oves et d'une abaque inscrite dans un rectangle, d'une forme souple et ondulée, retombant antérieurement sur l'échine en doubles spirales appelées volutes, tandis que sur les faces

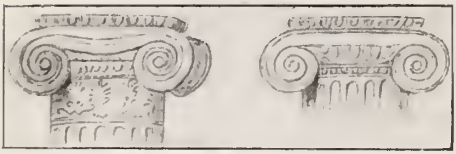


Fig. 71. — Chapiteaux ioniques.

latérales elles se replient et forment un coussinet dont l'enroulement est retenu par des ligatures ; au-dessus une plaque rectangulaire ornée d'oves reçoit l'architrave. Entre le chapiteau et le fût cannelé, règne parfois un *gorgerin*. richement orné de palmettes comme à l'Erechthéion.

On a avancé plusieurs hypothèses pour expliquer cette forme singulière de l'abaque ionique, et, partant du terme *kephaleïon*, tête, par lequel, comme nous l'avons dit, les Grecs désignaient le chapiteau, particulièrement celui de l'ordre féminin par excellence, on a cru y voir l'imitation du chignon des belles Ioniennes d'Athènes. C'est là vraiment se contenter bien approximativement. Une explication plus sensée est celle qu'en a donnée M. Joigneaux, dans ses *Notes posthumes sur l'architecture*. Il y voit l'imitation de plusieurs de ces grosses et épaisses étoffes de laine repliées sur elles-mêmes et s'enroulant à leurs extrémités plusieurs fois autour d'une baguette dont on voit la rondelle des bouts, analogues à celles qui recouvraient les autels[72]. Les coussinets latéraux du chapiteau, avec leurs liens servant à fixer cet enroulement, en sont la preuve irréfutable, car ils ne pourraient avoir d'autre raison d'être. Dans le temple ligneux, ces pièces d'épais tissus formant tampon, servaient d'amortissement élastique entre la poussée de l'architrave et le fût de la colonne.

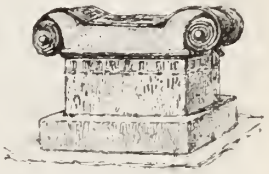


FIG. 72. — Autel grec avec sa couverture.

L'architrave, au lieu d'être uniforme comme dans le dorique, se divise en trois parties ou *fasces* superposées et avançant légèrement l'une sur l'autre en encorbellement. La frise est continue, sans divisions, ornée souvent d'un bas-relief se déroulant sans interruption ; le larmier, uni comme dans le dorique, n'a pas de mutules, la cymaise qui le termine est ornée d'oves et d'un rang de

perles ainsi que le bandeau qu'il recouvre de sa saillie étant à demi creusé en dessous, et la large ténie qui sépare la frise de l'architrave.

L'ordre ionique apparut, dit-on, pour la première fois d'une façon éclatante et monumentale, au temple d'Artemis à Ephèse, dont les architectes, Khersephon de Cnossos et son fils Métagènes, étaient crétois (580-577). Sa constitution était alors complète et définitive, mais des essais avaient précédé l'édification de ce temple célèbre. On sait que vers la 30e olympiade (656 avant J.-C.) Myron, tyran de Sicyone, avait consacré à Olympie un Trésor dont les deux salles étaient, la première dorique et l'autre, sans doute plus petite, ionique. Cette subordination de l'ordre élégant à l'ordre robuste réglait généralement, sur le continent, l'emploi de l'ionique, comme on le voyait au temple d'Epicouros à Bassœ, près de Phigalie, à l'Erechthéion et aux Propylées sur l'Acropole.

Les deux ordres nationaux se développèrent parallèlement dans tous les pays helléniques. Nous pouvons suivre les perfectionnements apportés successivement à l'ordre dorique depuis le plus ancien temple connu, celui de Corinthe[69], qui remonte peut-être à la fin du VIIIe siècle, trapu, massif, épaissi encore par le stuc qui revêtait la colonne mesurant à peine quatre modules ou diamètres de haut, jusqu'au temple de Thésée à Athènes et au Parthénon dont les colonnes ont cinq diamètres et demi, ultime et parfaite proportion. L'entablement avait diminué à mesure que la colonne s'était élancée et la sévère majesté de l'ordre avait reçu sa suprême expression. Le chapiteau par le galbe de l'échine, d'abord très évasée et comprimée, se relève et prend une grande fermeté de contour en même temps qu'il gagne en solidité.

L'ordre ionique, expression du caractère élégant, mobile et libre des Ioniens que les Athéniens ont tant illustré, est plus souple, plus élancé que le dorique qui n'a jamais subi de modifications, sauf dans l'épuration des

proportions et des formes primitives et immuables; il admet, il recherche même la variété, les innovations, les embellissements de détail, dont le plus important fut l'introduction de feuilles d'acanthe dans le chapiteau, qui le modifièrent au point d'en faire un nouvel ordre appelé *corinthien*[73]. Le chapiteau, en effet, est l'unique différence entre ces deux ordres grecs. Aussi l'architecte Targelios de Tralles, qui le premier fit un emploi monumental de la colonne corinthienne au temple d'Asclépios à Tralles, n'eut-il qu'à substituer le nouveau chapiteau au chapiteau ionique. Cette substitution cependant eut plein succès et marque la date de la décadence de l'ionique qui, au IVe siècle, avait détrôné le dorique. Le corinthien[74] triomphe en attendant qu'il s'abâtardisse par l'abus pompeux que devaient en faire les Romains.

FIG. 73. — Chapiteaux corinthiens.

(Phot. Ed. Alinari.)

FIG. 74. — La lanterne de Lysicratès (Athènes).

Dans le principe, les Grecs ne s'en servent que pour orner les pilastres d'édicules[74] ou comme supports ou colonnes détachées et isolées; ils avaient trop le sentiment des convenances pour ne pas être blessés de l'anomalie qu'il y aurait à faire supporter l'entablement d'un temple par des feuillages. Ce qui leur plut dans cette fan-

taisie, ce fut le sentiment de jeunesse dans la grâce qui s'en dégageait, et si la colonne ionique évoquait à leurs yeux la coquetterie de la femme, la colonne corinthienne qui en était un diminutif leur rappelait les charmes printaniers de la jeune fille. La légende de son origine était conforme à cette poétique attribution : la nourrice d'une jeune Corinthienne morte à la fleur de l'âge avait déposé pieusement sur sa tombe une corbeille ou *calathos* qui lui avait appartenu, contenant divers objets qu'elle avait chéris et par précaution l'avait recouverte d'une tuile carrée. Or, au printemps suivant, le sculpteur Callimaque, apercevant cette corbeille entourée des feuilles d'une acanthe qui avait poussé sous elle, conçut l'idée de tirer parti de cette combinaison heureuse et imprévue ; de là l'invention du chapiteau corinthien qui d'abord dut être exécuté en terre cuite, puis en bronze. Telle est la légende, mais il résulte de spécimens antérieurs à Callimaque qu'il ne fit que perfectionner le chapiteau corinthien pour en enrichir les colonnes votives isolées. Corinthe était la patrie des céramistes et des toreuticiens. Callimaque, parmi ces derniers, était le plus réputé; il était l'auteur de la fameuse lampe d'or du temple d'Athéna Pollias de l'Acropole d'Athènes. Il vivait vers 440.

Quoi qu'il en soit, tant que la Grèce fut libre et grande, le dorique fut l'ordre, par excellence, vraiment national, le grand ordre dont les autres dépendaient comme des accessoires gracieux et que les architectes considéraient comme secondaires, propres à égayer les colonnes intérieures de moindre importance, ou à orner les petits édifices, comme le temple ou plutôt la chapelle de la Victoire Aptère[76] et le petit monument choragique de Lysicratès[74]. Le dorique triomphe dans tous les grands temples, du nord au midi de la Hellade, à Thasos, à Corinthe, à Sparte, à Egine, à Athènes, à Bassœ, à Olympie, etc. La déchéance du dorique marque l'heure de la décadence de la patrie hellénique. Les ordres fémi-

nins convenaient à un peuple efféminé et asservi pour avoir renié les saines et robustes traditions ancestrales.

Tels sont les éléments limités des formes simples et sobres que les architectes avaient à mettre en œuvre, pour construire tant de merveilles. Il semble que leur répétition, cette constante symétrie dut vite produire la satiété et la monotonie. Il n'en fut rien; l'esprit grec était si subtil, le génie de la race si impressionnable et si infiniment créateur, son sens esthétique si délicat et éveillé qu'il sut dégager de chaque emploi nouveau de nouvelles émotions, des sensations artistiques non éprouvées encore, une nouveauté à chaque application nouvelle. Le milieu, la situation, l'ambiance même étaient pour eux l'occasion d'affirmer la sensibilité exquise de leur goût, la variété des ressources de leur génie. Le galbe d'une colonne, pour nous toujours uniforme, était pour eux une ligne toujours variée, leur procurant une gamme de jouissances esthétiques qui nous échappent. Chose extraordinaire, vérifiée depuis peu de temps, aucune ligne n'est droite, mais ondulée dans l'entablement du Parthénon et des Propylées; de là cette intime harmonie, que nous subissons à notre insu, des lignes de ces monuments avec la silhouette des monts de l'Attique qui les entourent.

La classification des temples offre un exemple remarquable de l'infinie variété des ressources du génie grec. Le temple est sa suprême pensée, le dieu, palladium de la cité, y fixe sa demeure; lui-même, soit par un fait de sa vie terrestre, soit par révélation, a choisi son emplacement. De là leur situation parfois en dehors de la cité, comme à Egine, à Sunium, etc...

Les plus anciens sanctuaires furent des grottes, en souvenir des temps où l'homme, encore sauvage, habitait les cavernes; puis, ayant utilisé le silex et ayant appris à travailler le cuivre et, en le fusionnant avec l'étain, à produire le bronze, il construisit les premiers temples en bois, imitation agrandie de sa demeure, et plus tard

il parvint à substituer la pierre au bois si promptement inflammable. Le petit temple du mont Ocha[67] en est l'exemple le plus ancien; il n'a pas de colonnes, une porte dans le mur de façade y donne accès. En remplaçant plus tard par deux colonnes ou poteaux analogues à la disposition du *pteroma* de la maison en bois, on obtint le temple parastade ou à *antes*, lesquelles sont l'extrémité des murs latéraux au niveau de la colonnade et qu'on simula plus tard par un pilastre. En arrière de cette façade ouverte, on éleva un mur de clôture percé d'une porte centrale donnant accès à l'enceinte sacrée, demeure du dieu, ou *naos*; l'espèce de vestibule qui la précédait était le *pronaos*. Une grille en fermait les ouvertures ou entrecolonnements. On y déposait les offrandes et le bassin d'eau lustrale qui servait à purifier ceux qui voulaient entrer dans le sanctuaire où se trouvait la statue du dieu ou, anciennement, son simulacre. Tel était le petit temple de *Rhammunte*[75] en Attique, type de ces constructions primitives des temples *prostyles*. Bientôt le goût de la symétrie, si fort chez les Grecs, les porta à répéter l'ordonnance de la façade au front postérieur du temple et ainsi fut créé le temple

FIG. 75. — Temple de Rhammunte.

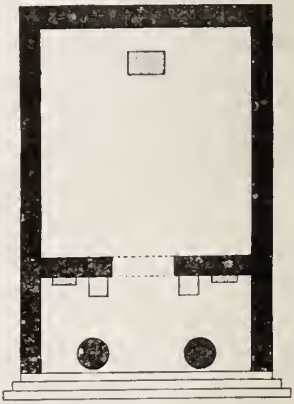


FIG. 75. — Plan du temple de Rhammunte.

amphiprostyle. Ainsi composé, le temple se divisait en trois parties qui devinrent fondamentales : le *pronaos* ou vestibule, ou avant-temple; le *naos* ou *cella*, la partie principale, et l'arrière-temple ou *opistodomos* séparé du sanctuaire par un mur parfois sans ouverture. Un perfectionnement fécond en conséquences architecturales fut la suppression des antes remplacées par des colonnes. Tel est le petit temple

(Phot. Ed. Alinari.)

FIG. 76. — Temple de la Victoire Aptère.

amphiprostyle de la Victoire Aptère[76] sur l'Acropole et le temple d'Ilyssos près d'Athènes, disparu aujourd'hui. La première conséquence fut d'entourer le temple ainsi construit d'un rang de colonnes distantes du mur d'enceinte d'un entrecolonnement, mais plus large sur les côtés étroits ou fronts; ainsi fut créé le temple *péristyle* ou plus correctement *périptère.* Les Grecs appelaient *ptéron* la toiture s'avançant sur les portiques latéraux, c'est-à-dire l'aile du temple, de là péryptére, ou temple entouré de cette aile de tous côtés.

Le mot péristyle, qui convient également à cette colonnade continue, est peu usité en ce sens. On l'a réservé pour désigner plus particulièrement le portique des façades. Le plan des périptères est très varié, car ce portique régnant tout autour du temple peut encadrer un sanctuaire à antes, prostyle ou amphiprostyle. Le temple à antes d'un seul côté devenu périptère, c'est le Théséion, à antes des deux côtés, c'est le plus ancien temple de Sélinunte. On doubla même, mais rarement, ce rang de colonnes comme à l'Artémision d'Ephèse, et au temple d'Apollon Didymien à Milet ; on appela cette double ordonnance *diptère*, c'est-à-dire temple à double *ptéron*.

Telle est la classification des temples par la disposition des colonnes à l'égard de l'enceinte. Une classification plus usitée est celle qui vise le nombre de colonnes en façade. Ainsi un temple est dit *tétrastyle* quand il présente quatre colonnes ; *hexastyle*, quand il y en a six ; *octostyle*, huit; *décastyle*, dix; *dodécastyle*, douze; ce nombre n'a pas été dépassé.

Une autre classification détermine la distance des colonnes entre elles et le mur d'enceinte. Nous avons vu que le module, ou diamètre, unité de mesure, règle invariablement les proportions canoniques ; il en est de même des ordonnances canoniques basées sur la mesure des vides, comme les premières le sont pour celle des pleins. Il n'y a que les dimensions qui sont variables ; On comprend que plus un temple est élevé, plus il a de colonnes en façade et plus ces colonnes devront être grosses et leur écart plus grand. Ces ordonnances sont au nombre de cinq : la *pygnostyle* où le vide est d'un diamètre et demi ; la *systyle*, de deux diamètres ; l'*eustyle* de deux un quart; la *diastyle*, de trois, et l'*aréostyle*, de plus de trois.

Ces diverses classifications prouvent à quel point l'art grec savait donner une grande variété d'aspect à la symétrie même, variations toujours heureuses sur un même thème. Ainsi un temple pouvait être à la fois à

antes, amphiprostyle, périptère, octostyle, et pygnostyle comme le Parthénon[77].

Entrons maintenant dans le temple. Traversant d'abord une vaste cour ou *téménos*, entourée de portiques ou les philosophes aimaient tant à se promener à l'ombre, nous montons plusieurs gradins dont il est toujours exhaussé; puis, après avoir passé l'étroit vestibule ou péristyle entre la première colonnade et la seconde nous pénétrons dans le *pronaos*[A] élevé de deux marches sur le vestibule. Une grille de fer reliait les colonnes, fermant ainsi cet espace où l'on conservait les offrandes venues de toutes parts. Une vaste porte percée dans le mur de l'enceinte nous introduit dans le *naos*[B] ou sanctuaire parfois long de cent pieds et appelé alors *hékatompédon;* la forme rectangulaire du sanctuaire était fondamentale. Deux rangs de colonnes au-dessus desquelles une seconde rangée formait une galerie supérieure ou *hyperoon*, divisait le sanctuaire en trois nefs dont la centrale, trois fois plus large, s'appelait *stoa*[B]. C'est au fond de cette nef qu'apparaissait la statue du dieu, protégée par un plafond que supportaient deux murs ou cloisons transversales formant ainsi une niche spacieuse[C]. En avant s'élevait la tribune de la *proédria;* sa place est restée visible au Parthénon dont le plan nous a servi pour cette description, ne différant que par des détails peu importants des plans des autres grands temples connus. Telles sont les parties essentielles et constitutives de l'édifice religieux. Derrière, se

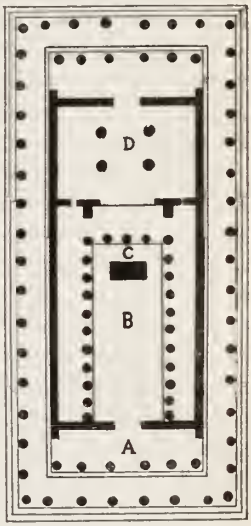


Fig. 77. — Plan du Parthénon.

trouve l'*opistodôme*[D], vaste salle dont le plafond est supporté par quatre colonnes et dont l'accès était ménagé intérieurement par deux petites portes pratiquées dans le mur de séparation, à l'extrémité des petites nefs ou collatéraux. Là étaient conservés précieusement le trésor du dieu et de la cité, les *anathémata*, les objets de prix, les offrandes de toutes sortes, les documents importants, les archives nationales, etc. Une double porte grillée fermait l'opistodôme du vestibule postérieur, semblable au *pronaos*, et réservé comme celui-ci à la conservation d'objets d'art et d'offrandes sacrées, dus à la dévotion des citoyens ou dédiés par les étrangers.

L'éclairage des temples a donné lieu à plusieurs hypothèses ; extérieurement on n'aperçoit aucune ouverture ni fenêtres et le profil du toit, dans les monuments figurés n'indique aucun décrochement, ni aucune lacune sur les versants. Vitruve assure que les temples étaient hypœthres, *hypæthros*, c'est-à-dire ouverts, éclairés par le haut. « A l'intérieur, dit-il, de la *cella*, il y a deux rangs de colonnes éloignées du mur et permettant d'aller et venir dans tous les sens comme sous le péristyle extérieur; mais le vaisseau central, la *stoa*, sans toiture, est à découvert », et il ajoute : « A Rome, on ne rencontre pas de spécimens de ce genre, mais à Athènes on peut citer comme modèles le temple d'Athéna à huit colonnes et celui de Jupiter Olympien à dix colonnes. » Tel est le témoignage de Vitruve et il s'y connaissait ; il avait vu les temples dans leur intégrité; pourquoi ne pas s'en rapporter sagement à lui. Il est évident que l'absence totale de toute ouverture des fenêtres, que l'insuffisance des grandes portes pour éclairer le sanctuaire, ont dû être supplées par une ouverture à ciel ouvert, ménagée au milieu du temple, à la crête du toit, comme on en voit le principe au petit temple archaïque du mont Ocha[67]. L'hypœthre est donc nécessairement motivée ; sans doute il exista diverses sortes d'hypœthres sur lesquelles la destruction générale des

toitures nous laisse sans instruction. Les exemples de *cellas* hypœthres dans les temples périptères sont nombreux : le temple d'Apollon Epicouros à Phigalie en Arcadie, construit par le célèbre Ictinos et décrit par Pausanias, qui ne le cède en beauté, dit-il, qu'à celui d'Athéna Alea à Tegée dans le Péloponèse; le temple de Poséidon à Pestum, celui de Zeus à Olympie si fameux dans l'antiquité et qu'on a retrouvé récemment, en rapprochant ses ruines de la description de Pausanias. La façade avait 20 m. 40 de haut et 28 m. 50 de large, et sa longueur était de 72 mètres, l'architecte s'appelait Libon. Mais ces mesures sont bien inférieures à celles du temple de Zeus Olympien à Athènes; sa construction, commencée par Pisistrate au VIe siècle, et continuée sous Antiochus Epiphane, ne fut achevée que sous Adrien par l'architecte romain Cossutius, non sans que le goût romain n'ait altéré le parfum hellénique. Ce temple était diptère, long de 106 m. 20 et large de 51 m. 30; il avait trois rangs de colonnes aux façades en plus de six du sanctuaire amphiprostyle. Tite-Live, avec raison, le considère comme unique au monde, au moins quant à ses dimensions.

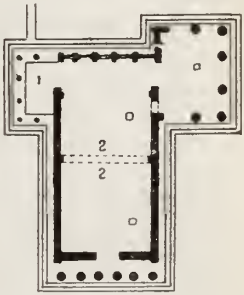


FIG. 78. — Plan de l'Erechthéion.

Les architectes grecs construisirent aussi des édifices religieux sur plan circulaire entouré de colonnes, que Vitruve appelle *monoptères:* tels auraient été le Tholos de Polyclète dans le sanctuaire d'Asclépios près d'Épidaure, le monument circulaire de Zeus et d'Aphrodite près de la Skias de Sparte, le Philippéion dans l'Altis à Olympie; mais cette forme ne fut jamais très répandue parmi eux. Il nous en reste pourtant un délicieux spécimen dans le petit monument choragique de Lysicratès[74], dont la hauteur totale n'est que de 10 m. 67;

c'est, nous l'avons dit, le premier et l'unique exemple de l'emploi du chapiteau corinthien à Athènes. Une particularité plus fréquente était le temple double, formé au moyen d'un mur transversal qui divisait la *cella* en deux parties égales, et aux deux faces duquel s'adossait la statue de chaque dieu. Le plus célèbre était l'Erechthéion sur l'Acropole, dédié d'une part à Athéna

(A. G., Phot.)
FIG. 79. — Pandroséion. — Portique des Cariatides de l'Erechthéion.

Poliade et de l'autre à Erechthée-Poséidon[78]. Le vestibule ou *pronaos* de ce dernier temple avait eu ses entrecolonnements murés pour être convertis en chapelle dédiée à Pandrose[79]. On entrait dans l'Erechthéion proprement dit en traversant le Pandroséion auquel donnaient accès deux porches ou portiques dont l'un, le plus petit, est la célèbre tribune des Cariatides[79].

Nous avons dit que les temples étaient entourés d'un *téménos* ou *péribolos*, vaste enceinte fermée de porti-

ques, qui jouissait du droit d'asile. Le grand nombre de statues en bronze ou en marbre et d'autels que la piété des citoyens y avait accumulés, en faisait de véritables musées et des lieux de réunion choisie. L'entrée en était souvent monumentale et constituait un édifice particulier et considérable, appelé Propylées. Ceux du Mégaron d'Éleusis étaient célèbres, ils servirent de modèles à Mnésiclès pour la construction (de 437 à 432) des Propylées du Parthénon[80] qui les surpas-

(A. G. Phot.)

FIG. 80. — Propylées et le temple de la Victoire Aptère (état actuel).

sèrent en perfection et en magnificence. Le corps principal était une enceinte rectangulaire fermée latéralement de murs épais et élevés et sur les fronts par deux portiques de six colonnes doriques, d'une proportion imposante, l'un regardant la ville, l'autre le plateau naviculaire de l'Acropole. Ce portique intérieur était séparé par un large mur transversal percé de trois portes qui étaient véritablement l'entrée de l'Acropole. Celle du milieu était plus large et répondait à l'entrecolonnement des portiques. Entre ce mur et le portique antérieur et les murs latéraux, était un vaste espace divisé en trois nefs par un passage central, de la largeur de la porte correspondante, et entouré de trois colonnes ioni-

ques faisant portique couvert, dans le sens de la profondeur; l'allée centrale était plus basse d'un gradin et servait de passage aux chars et aux cavaliers Le portique antérieur était accompagné et considérablement élargi par deux ailes en saillie ornées de portiques moins élevés, composés de trois colonnes et d'un pilastre doriques, qui se raccordaient de chaque côté avec le grand ordre du portique central; l'aile gauche ou septentrionale, assez bien conservée, s'appelait Pinacothèque. On y voyait les peintures célèbres de Polygnote, représentant des sujets tirés de l'*Iliade* et de l'*Odyssée;* on ne sait si c'étaient des tableaux ou des peintures murales, ce qui est plus probable. La façade des ailes ne présentait qu'un mur nu, orné, à sa partie supérieure, d'une frise de triglyphes et qui s'étendait de chaque côté jusqu'au mur d'enceinte de l'Acropole.

De la ville on atteignait les Propylées au moyen d'un large escalier dont Beulé a déblayé une grande partie, mettant à jour d'importants vestiges des paliers et des gradins de la montée. Quel spectacle splendide devait présenter la longue et brillante théorie sacrée composée de toutes les classes de la société athénienne : vieillards vénérables, gymnastes et éphèbes, jeunes hoplites et métèques, cortège varié des vierges erréphores gravissant, le dernier jour des Panathénées, ces marches marmoréennes pour porter à l'Athéna Poliade le *péplos* qu'elles avaient tissé. Ces jours de fête et d'art ne se verront plus.

La Sculpture.

L'homme ne connaît d'abord toutes choses que par ses sens et rapporte naturellement tout à lui-même; et s'il éprouve le besoin de personnifier les forces et les mystères de la nature par des Dieux, c'est au

moyen de sa propre image, et la forme en sera plus auguste à mesure qu'il se connaîtra mieux. L'anthropomorphisme apparaît dès l'enfance des peuples artistes.

Aussitôt que les Hellènes purent dégrossir le bois à l'aide du silex et du cuivre, ils en tirèrent de grossières figures humaines, comme simulacres des dieux ; de là le nom de *xoana*[81] donné à ces reproductions archaïques et rudimentaires. Les détails de la tête étaient indiqués sommairement, les yeux à peine exprimés par une fente comme s'ils étaient fermés; les bras mal formés pendaient le long du corps et les jambes étaient réunies. On attribuait à Dédale, personnage d'ailleurs légendaire, le progrès inouï pour ces temps demi-barbares, d'avoir animé ces simulacres rigides en ouvrant leurs yeux, en détachant les bras du corps et les jambes l'une de l'autre, leur donnant ainsi une apparence de mouvement ou de marche. Aux jours de fête on revêtait ces statues, bien frustes encore mais vénérées, de riches costumes qui ne laissaient paraître que la tête, les bras et les pieds, qu'on colorait de blanc et de minium. C'est pour cet usage que les vierges erréphores tissaient le *péplos* dont se revêtait aux Panathénées la statue archaïque d'Athéna Polias, sculptée dans l'olivier sacré. Pausanias, qui vivait à l'époque d'Adrien, nous apprend qu'il existait encore beaucoup de *xoana*, de son temps, vénérés à l'égal de nos vierges noires auxquelles on attribuait également une origine miraculeuse et divine.

FIG. 81. — Xoanon.

Il paraît que ce sont les toreuticiens de Samos et de Crète, attirés à Sparte et dans le Péloponèse par la for-

tune des Doriens qui, les premiers, firent sortir la statuaire des contraintes de la matière ligneuse, et de cette raideur que les prétendues *Dédalia* n'avaient pu éviter, le tronc d'arbre ne permettant pas grand écart des membres supérieurs et inférieurs. Les toreuticiens au contraire, avec des plaques de bronze repoussé au marteau et rivées ensuite les unes aux autres, pouvaient reproduire tous les mouvements du corps, même les plus violents, si leur connaissance du dessin leur eût permis de les aborder. Les textes citent parmi ces initiateurs Rhœcos et Theodoros son fils, qui, venus de Samos, s'établirent à Sparte où ils ouvrirent une école rivale de celle qu'avaient fondée à Sicyone les Crétois Dipoïnos et Skyllis. On attribuait aux premiers l'invention de la fonte « *en formes* » du bronze autour d'un noyau d'argile et aux seconds, qui travaillaient également le bois et le bronze, d'avoir les premiers sculpté le marbre. Vers le milieu du VIIe siècle, Mélas de Chio, issu d'une famille qui de père en fils exerçait la sculpture, taillait le marbre et Boupalos et Athenis, fils d'Achermos, qui a signé la *Niké volant*[82] de Délos, firent des œuvres assez curieuses pour exciter l'envie des Romains qui les transportèrent à Rome, après la prise de Corinthe. Un certain Baticlès, de Magnésie, vint aussi s'établir à Sparte et son activité, jointe à celles de ses devanciers, remplit de statues les villes doriennes, attestant ainsi la grande prospérité dont jouissait alors le Péloponèse. Il était l'auteur réputé du trône orné

FIG. 82. — Niké volant de Délos.

d'incrustations en ivoire et en argent et de bas-reliefs représentant les mythes familiers, pour la statue hiératique de l'Apollon d'Amyclée. L'art, exclusivement religieux, était exercé alors par des familles artistiques, j'allais dire sacerdotales, qui se transmettaient de père en fils les secrets et les traditions de leur art. Cette période, qui comprend la fin du VIIe et les débuts du VIe siècle, correspond aux temps où Pisistrate, prototype de Périclès, embellissait Athènes par la construction de monuments considérables, l'Olympéion, le premier Parthénon et les premiers Propylées. La sculpture, sans doute, allait de pair avec l'architecture. L'histoire cite un certain Symmias connu pour avoir sculpté en bois un Dionysos qu'on barbouillait de lie de vin aux fêtes des vendanges; d'autre part Glaucos, qui se rattachait aux toreuticiens de Chio, passait pour avoir trouvé le secret de souder les plaques métalliques au lieu de les river.

La période centennale, comprenant la dernière moitié du VIIe siècle et la seconde du VIe, est l'âge héroïque ou plutôt fabuleux de la statuaire; le réveil de l'intelligence est un enchantement et la crédulité naïve voit des prodiges en tout ce qui l'étonne. D'abord l'origine de l'Art est une légende idyllique; on se plaisait à raconter que le fiancé de Cora, fille du potier Dibutade, Boutadès, de Corinthe, étant venu la voir avant de partir en voyage, était resté jusqu'au soir auprès d'elle, ne pouvant se décider à s'en séparer. La lampe d'argile projetait le profil du jeune homme sur le mur. Tout à coup la triste fiancée l'aperçoit et frappée de la ressemblance de cette silhouette saisit un charbon et fixe le trait fugitif sur la pierre, auquel plus tard Boutadès avec de l'argile donna du relief. L'amour fut le premier initiateur de l'Art. Cette scène gracieuse et familière s'appliquait tout aussi bien et même plus justement, ce me semble, à la révélation du dessin par le trait tel que l'usitaient les peintres de vases qui faisaient alors la gloire de Corinthe. Une statue en marbre d'Artémis

à Chio, de Boupalos, excitait la piété et la crainte des Grecs en leur paraissant triste à leur entrée dans le temple et réjouie à leur sortie, sans doute pour exprimer que leurs offrandes lui étaient agréables. Cela rappelle les madones primitives d'Italie qui remuent les yeux. D'ailleurs, comme les vierges noires du moyen âge, également d'origine céleste selon la croyance populaire, les antiques simulacres des dieux, les hiératiques xoana, peints de blanc et de minium, avaient le don de faire des miracles : le Palladium d'Athènes, l'archaïque Athéna Poliade de l'Érechthéion, en bois d'olivier, passait pour être tombée du ciel. Pour donner une idée de l'habileté merveilleuse des toreuticiens de cet âge on disait que Théodoros de Samos s'était représenté tenant un quadrige à ce point minuscule qu'une mouche eût pu l'abriter de son aile. Ce mérite est plutôt celui d'un orfèvre que d'un statuaire et rappelle les sculpteurs de noyaux ; ce sont là des phénomènes d'adresse qui frappent, en tout temps l'ignorance naïve.

Fig. 83. Artémis de Délos, xoanon.

Fig. 84. Héra de Samothrace (Louvre).

Il n'est resté de cette période que des œuvres anonymes. La plus ancienne est peut-être l'*Artémis*[83] de Délos, une des premières statues de marbre, qui remonte au VIIe siècle ; elle reproduit encore exactement les statues de bois. Moins ancienne est la statue d'*Héra*[84], de Samothrace, au Louvre, où les détails et l'agencement du costume accusent déjà un grand progrès. L'ensemble a toujours l'aspect d'un tronc d'arbre. Les

deux métopes de Sélinunte[85] trouvées en 1828 sont un peu postérieures; leur style lourd se rapproche de certaines peintures céramiques du même temps. Dans l'une, Persée coupant la tête de la Gorgone a les mêmes chaussures lydiennes des peintures étrusques conservées au Musée du Louvre. Deux bas-reliefs trouvés près de Sparte représentant l'un *Oreste retrouvant Electre*, l'autre *Oreste tuant sa mère Clytemnestre*[86], ont le même caractère trapu, propre au style dorien. La *Niké* de Délos par Akhermos est encore une traduction en pierre des dessins des vases archaïques de Corinthe. Il n'est pas douteux que la peinture, que nous ne connaissons que par les vases peints, n'ait été, par ses allures plus libres, la première à s'affranchir de cette raideur où la statuaire s'immobilisait. Beaucoup de vases à figures noires remontent au VIIe siècle; le progrès vint de là. L'*Apollon* de Théra[87] et celui de Ténéa (Musée de Munich), ne diffèrent, que par des détails, du même caractère; ils sont du milieu du VIe siècle environ. On a exhumé des décombres du premier Parthénon, détruit par les Perses en 480, des statues représentant des jeunes

FIG. 85. — Métope de Sélinunte : Persée coupant la tête de la Gorgone.

FIG. 86. Tombeau de Sparte.

filles ou orantes[88] qui, sauf leur raideur, montrent dans l'exécution et les détails de la chevelure et du costume un progrès considérable; les plis des draperies sont bien observés et rendus avec une précision qui confine à la sécheresse; ainsi se montrent également les deux Cariatides du *Trésor des Cnidiens* à Delphes[89], dont le moulage complet est au Louvre. Nous reviendrons sur ce monument de la fin du VIe siècle.

FIG. 87. — Apollon de Ténéa (musée de Munich).

FIG. 88. — Orante.

Les progrès de l'art, bien timides encore, favorisèrent cependant les débuts d'une coutume qui devait avoir la plus salutaire influence sur son perfectionnement. L'enthousiasme qu'excitaient dans l'âme des Grecs épris de beauté l'adresse et la perfection physique, la *performance*, comme on dirait aujourd'hui, des hommes faits et des beaux éphèbes, vainqueurs dans les différents jeux corporels que la Hellade entière célébrait tous les quatre ans à Olympie, les porta à leur élever des statues, comme un hommage à Zeus d'avoir revêtu l'homme de tant de beauté. Toutefois, ce ne fut guère que vers 530, que ces statues deviennent individuelles, par le soin de reproduire leurs traits caractéristiques. Jusque-là elles avaient conservé la rigidité et le type

traditionnel propres aux dieux et aux hommes, aussi ne faut-il voir dans plusieurs statues dites d'Apollon que des images d'athlètes vainqueurs. Bientôt les effigies de ces superbes triomphateurs à la lutte, au pancrace, à la course équestre ou aux chars, se multiplièrent donnant ainsi fréquemment l'occasion aux sculpteurs de reproduire de belles formes en leur robustesse virile ou leur grâce juvénile, et d'en analyser la structure anatomique et les particularités du caractère individuel. La variété des attitudes et des mouvements les familiarisa avec tous les aspects du corps humain et l'obligation où ils se trouvèrent de reproduire le cheval leur valut, dans l'art hippique, cette supériorité qui ne fut jamais surpassée.

(*A. G., Phot.*)
FIG. 89. — Réplique de la cariatide du temple de Cnide.

A partir de la moitié du VIe siècle, l'histoire esthétique s'éclaircit; le siècle suivant est celui des grands précurseurs qui préparent l'apogée de l'Art; chaque pas, dorénavant, est décisif. Des œuvres authentiques précisent la progression splendide vers le sommet suprême. A la fin du siècle, l'artiste grec est en possession de tous ses moyens et a conscience de sa forte individualité; il ne lui faudra plus qu'un demi-siècle pour réaliser cette sublime perfection, qui rayonnera à jamais sur le monde. Les écoles doriennes de Sparte, d'Argos, de Sicyone, de Corinthe, rivalisent avec celles d'Égine et d'Athènes, et partout l'esprit librement novateur fait des prodiges. Mais c'est en Attique, dans la cité d'Athènes que devaient

se réaliser les merveilles où l'Art s'est le plus rapproché de la beauté divine. Le sanctuaire de Delphes et son *péribolos* fameux, ainsi que l'Altis, le bois sacré du temple de Zeus à Olympie, centralisèrent tous les efforts; et les innombrables statues des vainqueurs aux jeux olympiques et pythiens, les trésors que les grandes cités de la Grèce y édifiaient à l'envi, offraient, aux plus grands sculpteurs, de merveilleuses occasions d'exercer leur activité rivale, et leurs chefs-d'œuvre s'y trouvaient réunis comme en autant de musées nationaux. Pausanias, même après les pillages réitérés des Romains, comptait encore plus de deux cent trente statues de bronze de vainqueurs aux jeux olympiques, autour du temple de Zeus à Olympie, et les fouilles que l'École française d'Athènes a pratiquées si fructueusement à Delphes, ont donné plusieurs spécimens archaïques et du ve siècle, du plus haut intérêt, de ces figures commémoratives. Les moulages en existent au Louvre dans le grand escalier, et parmi eux se trouve le joyau de ces découvertes, un de ces fameux trésors que la piété et l'émulation des cités helléniques construisaient près du temple d'Apollon pythien, pour contenir les offrandes qu'elles lui dédiaient. C'est celui de Cnide[90],

(*A. G., Phot.*)

FIG. 90. — Trésor de Cnide (Delphes).

si intéressant par son aspect à la fois riche et simple, par ses deux cariatides et la frise qui se développait tout autour de ce petit temple in *antis*. Les sujets de ces bas-reliefs, assez bien conservés pour la plupart, sont : l'*Assemblée des Dieux*, le *Combat des Grecs contre les Troyens autour du corps de Patroclès*, l'*Apothéose d'Héraclès*, la *Gigantomachie*. L'exécution de ces sculptures, ainsi que celle des cariatides est savante mais sèche par trop de précision, les mouvements des hom-

(A. G., *Phot.*)

FIG. 91. — Delphes. — Centre du fronton du Trésor de Cnide.

mes et des chevaux bien observés, mais les draperies gardent encore quelque chose de linéaire[91] ; elles sont de la fin du VIe siècle et il est très intéressant de les comparer avec celles du fronton d'Égine, postérieures d'une trentaine d'années, pour apprécier le caractère de l'art et les progrès obtenus entre ces deux époques. L'activité artistique est grande par toute la Grèce. Sparte même eut un chef d'école en Gitiadas, architecte et sculpteur ; comme tel, il avait construit un temple d'Athéna qu'il décora de ses propres bas-reliefs d airain. Mais c'est Sicyone et Argos qui tiennent la tête des villes doriennes dans cette marche en avant. Kanakhos est le plus célèbre des maîtres sicyoniens, comme Agéladas parmi

les maîtres argiens. Kanakhos, descendant d'une famille de sculpteurs, fut le premier qui employa l'or et l'ivoire[92] dans les statues d'Aphrodite et d'Apollon didymien, dont il fit une réplique pour les Thébains. Cette dernière statue lui acquit une grande renommée. Le dieu, debout dans une attitude encore empreinte de raideur, tient dans la main droite un diminutif de cerf et son arc de la main gauche. Le Musée Britannique et le Louvre possèdent des copies en bronze de cette statue très célèbre dans l'antiquité. La dernière, dont la fonte est très soignée, paraît être contemporaine de l'original et peut donner une idée exacte de la statuaire aux débuts du ve siècle. La structure en est savante, les formes jeunes et robustes; les proportions un peu courtes. La chevelure formant couronne de frisons symétriques sur le front pend en longues tresses sur la poitrine selon le goût archaïque; une jambe légèrement portée en avant ainsi que les deux bras par un geste presque parallèle donnent encore à cette figure, malgré ses hardiesses pour l'époque, une certaine raideur hiératique qui la distinguerait faiblement des précédentes si le modelé du corps souple et ferme n'accusait déjà un grand progrès dans l'exécution.

Fig. 92. — Apollon de Kanakhos.

Les œuvres d'Agéladas d'Argos, qui florissait également aux débuts du ve siècle, ne nous sont connues que par les textes. On sait qu'il mena à bonne forme des groupes importants et compliqués comme celui où il représenta Cléosthénès d'Epidaure avec ses chevaux et son cocher. Beaucoup de ces groupes équestres se voyaient à Olympie. Gélon de Syracuse, ayant remporté le prix des courses en chars, y était

ainsi représenté. Agéladas est surtout célèbre pour avoir formé les trois plus grands sculpteurs de la Grèce : Myron, Polyclète et Phidias.

L'île d'Egine avait aussi son école prospère qui suivait les préceptes des écoles doriennes de Sicyone et d'Argos. Il nous en est resté un monument considérable : les frontons du temple d'Athéna ou mieux d'Aphaïa, déesse éginète. Des touristes allemands découvrirent les bas-reliefs qui l'ornaient, en 1811, et les

FIG. 93. — Héraclès combattant (fronton d'Egine).

(A. G., *Phot.*)

FIG. 94. — Athéna du fronton d'Egine.

transportèrent à Munich. Chaque fronton contenait un sujet de quatorze figures, inspiré par la guerre de Troie et concernant les héros éginètes. Le fronton oriental représentait le combat d'Héraclès et de Télamon, contre Laomédon ; cinq figures entières et des fragments en sont restés, entre autres celle d'Héraclès[93] agenouillé, tirant son arc. Le fronton occidental renfermait Ajax, fils de Télamon, et Teucer, tous deux éginètes, comme Télamon, défendant le corps de

Patrocle. Au centre de deux frontons apparaît Athéna[94 95] debout et armée, assistant les combattants éginètes. Le moulage de ces sculptures existe à l'Ecole des Beaux-Arts. Ce qui frappe surtout comme une éclatante nouveauté c'est l'invention et la composition, la variété et la vivacité des mouvements [96] ne nuisant en rien à la symétrie obtenue par la pondération des masses; et si l'on voit encore l'effort et le parti pris, on sent que bientôt l'harmonie dans la variété sera parfaite. Ces sculptures d'un intérêt capital[97] sont postérieures à l'invasion de la Grèce par les Perses de Darius et de Xerxès en 480, que les Hellènes. suppléant au nombre par un élan irrésistible de foi et de patriotisme, culbutèrent et anéantirent à Marathon, à Salamine et à Platée. Ce sont ces victoires mémorables qui inspirèrent les tragédies d'Eschyle et les odes de Pindare toutes brûlantes de l'amour de la patrie confondue avec la religion,

(*A. G., Phot.*)
FIG. 95. — Tête de l'Athéna d'Egine.

FIG. 96. — Figure du fronton d'Egine.

et aussi les sculpteurs éginètes dont les frontons sont une allusion à la lutte des Grecs contre les Asiatiques. Ces sculptures précieuses sont un chant de

triomphe et de délivrance de l'art; elles précisent son affranchissement des formules archaïques; avec elles, il entre en plein dans la vie. Vienne un artiste plus savant, plus audacieux et en même temps plus ému, pourvu d'un génie pouvant pénétrer la nature vibrante de grandeur et de simplicité et les restes d'archaïsme qui figent encore ses figures quelque peu automatiques, laisseront place à la vie dans sa liberté et sa splendeur.

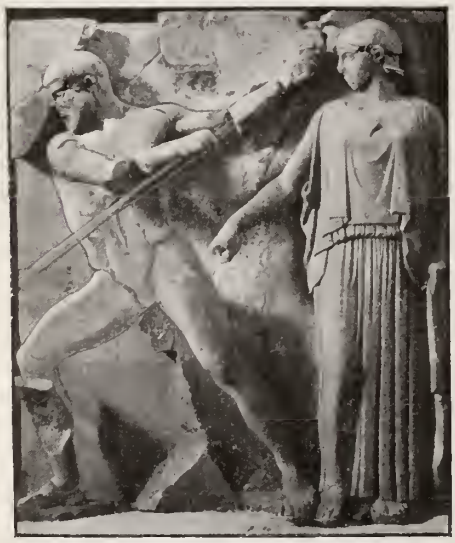
FIG. 97. — Tête d'Athéna archaïque (Athènes).

Une singularité de la statuaire de cette période tran-

(A. G., Phot.)

FIG. 98 — Héraclès domptant le taureau crétois, métope d'Olympie (Musée du Louvre).

sitoire et de formation, c'est le rictus qui, sur la presque totalité des effigies, contracte les lèvres et gonfle les joues en un sourire étrange et énigmatique; toujours uniforme, qu'il s'agisse des dieux ou des mortels, de déesses ou de jeunes filles, d'athlètes ou de héros, combattant ou même mourant, ce sourire stéréotypé nous poursuit et nous étonne. Faut-il y voir l'expression de la joie de vivre, au milieu d'une nature dont la beauté et les enchantements nouvellement révélés, exaltent l'âme juvénile des Grecs, s'identifiant à l'âme des dieux?



(A. G., Phot.)

FIG. 99. — Métope d'Olympie. — Héraclès assisté d'Athéna (Berlin).

C'est vers la moitié du ve siècle, vers 460, qu'apparaissent les frontons du temple de Zeus à Olympie, découverts de 1874 à 1880, par les Allemands : celui de l'est représente les préparatifs de la course de Pélops et d'Ænomaos que Pausanias attribue à Paonios de Mende, celui de l'ouest, la lutte des Centaures et des Lapithes d'Alcamène. Apollon, debout au centre, protège Thésée et Pirithoos combattant les Centaures ravisseurs des jeunes Athéniennes. L'expédition française de Morée a doté le Louvre de deux belles métopes de ce temple célèbre. Ces sculptures sont puissantes, empreintes d'une grandeur sobre et austère qui fait

songer au style d'Eschyle leur contemporain. L'une représente Héraclès domptant le taureau crétois[98], la seconde, Athéna assistant à la destruction par Héraclès des oiseaux du lac de Stymphale. Les autres métopes, toutes également consacrées aux travaux d'Héraclès [99], sont au musée de Berlin. On a retrouvé à Olympie une *Niké* signée Paonios, de 454 environ, fort curieuse en ce sens qu'on y découvre que ce sculpteur fameux s'était déjà affranchi de cette contrainte archaïque persistant encore dans le fronton oriental du temple de Zeus, qui est de sa jeunesse. Cette *Niké* a le parfum ionique et tranche par son charme et son libre style parmi les œuvres austères des écoles doriennes. C'est en effet de l'Attique que devait venir le complément glorieux de la statuaire : le charme de la nature souple et remuante. Un marbre athénien d'Endoïos représentant Athéna assise [100], copie probable d'un original datant de 540 environ, nous montre déjà, tempérant la raideur d'une pose hiératique, des tendresses et des nouveautés d'exécution dans les draperies onduleuses, visiblement copiées sur nature, qui sont pleines de promesses et présagent la liberté du style futur. Cette recherche de la vie dé icate et instantanée, propre au génie ionien, se retrouve encore dans des têtes d'athlètes de cette époque des Pisistratides et dans

FIG. 100. — Athéna d'Endoïos.

FIG. 101. Soldat de Marathon.

la stèle dite du *Soldat de Marathon* [101] d'Aristoclès trouvée à Valanideza en Attique et bien antérieure à cette victoire fameuse; les détails du costume militaire sont de la fin du VIe siècle. Mais l'œuvre la plus typique fut celle dont Anténor fut chargé par le peuple athénien :

(*A. G., Phot.*)

FIG. 102.
Un des Tyrannicides

FIG. 103. — Niké.

le groupe des tyrannicides *Harmodios et Aristogiton* [102] que nous connaissons par une copie conservée au Musée de Naples. Malgré le manque d'expérience, on sent percer la vie sous la contrainte archaïque; le moulage existe à l'École des Beaux-Arts. (1) Dans le même temps, Amphicratès sculptait une lionne dont

(1) Chose curieuse, les deux figures n'ont pas le même style : l'une a conservé son caractère archaïque, c'est celle reproduite ici; l'autre est dans le style du Ve siècle.

la gueule entr'ouverte permettait de voir l'absence de langue; allusion à la courtisane Lœna, complice des tyrannicides, qui, arrêtée, s'arracha héroïquement la langue de crainte de révéler le secret. Le fragment d'un bas-relief très intéressant nous montre une *Niké*[103] aptère montant en char, dont le style rappelle la frise du *Trésor de Cnide* cité plus haut; on y remarque également une étude attentive de la nature et ce goût particulièrement suave et charmant appelé *l'atticisme*. Svelte, élégante, la cheville fine, la déesse, peut-être Athéna elle-même, s'élance sur son char dans un geste que les vases grecs reproduisent souvent. L'idéalisme, par la sélection des formes, transpire ici à travers une imitation émue et non servile de la réalité. Le marbre à cette époque, en Attique, devient la matière préférée sans doute à cause de sa transparence et de sa souplesse, permettant

FIG. 104. — Tête de la Sosandra (présumée).

FIG. 105. — Discobolos de Myron.

aux sculpteurs d'exprimer les nuances les plus fugitives et délicates de la forme humaine. La conséquence de cette émotion naïve dans la recherche de la forme vaut bientôt à l'école attique l'honneur non seulement de lutter avec les écoles doriennes, mais de les surpasser. A l'aube de la grande époque brillent Kalamis et Myron. Kalamis (455), talent assoupli et varié, excellait dans la représentation des hommes et des animaux. Ses chevaux de courses, montés par des enfants et des éphèbes vainqueurs à Olympie, étaient fameux. On vantait une statue d'Apollon pour la hardiesse de son geste, et l'*Aphrodite Pandémos* de l'Acropole, dite *la Sosandra*[104], dont Lucien célèbre le soin et la grâce de son exécution et le sourire auguste et discret, qui nous fait songer à la *Mona Lisa* de Léonard. Son *Hermès Criophore*, c'est-à-dire porteur d'un bélier sur ces épaules, dont on se plaisait à faire des répliques, a sans doute inspiré, plus tard, le type du *Bon Pasteur* des Catacombes chrétiennes. Contemporain de Kalamis, Myron fut plus encore novateur décidé, comme en fait foi son célèbre *Discobolos*[105], connu par la copie assez bonne du Palais Massimi, à Rome. Son groupe de *Marsyas et Athéna*, par le contraste très vif exprimé entre l'auguste sévérité de la déesse de la Sagesse et la pétulance matérielle du Satyre reculant effrayé et dompté, était célèbre par sa nouveauté hardie, et surtout par l'étonnante souplesse et la science consommée du rendu

(A. G., Phot.)

FIG. 106. — Déméter, Triptolème, Cora.

de l'exécution. Myron excellait aussi à rendre les animaux et sa fameuse vache en bronze avait inspiré une épigramme à Anacréon : « Berger, fais paître ton troupeau plus loin, de peur que, croyant voir respirer

(A. G., *Phot.*)

FIG. 107. — Le Diaduménos.

(A. G., *Phot.*)

FIG. 108. — Le Doriphoros.

la vache de Myron, tu la veuilles emmener avec tes bœufs ».

Après la dispersion des armées de Xerxès, les Athéniens se mirent à relever sans retard leur cité détruite de fond en comble. Ce fut une époque d'active renaissance : la gloire récente centuplait les efforts de la vie nouvelle, que la sagesse de Kimon avait peine à retenir. C'est de ce temps que date l'affranchissement définitif,

à Athènes, des contraintes et des formules de l'archaïsme, comme on peut s'en convaincre par les dix-huit métopes conservées que Pythagoras de Regium sculpta au Thésé on, commmencé en 453 et terminé en 450. Elles représentent la lutte des Centaures et des Lapithes, chère aux Athéniens; le style en est énergique et mouvementé et, n'était un reste de sécheresse, serait comparable à celui des métopes du Parthénon. Ce caractère d'atticisme est encore plus prononcé dans le beau bas-relief d'Eleusis représentant *Déméter et Cora recevant de Triptolème le grain de blé symbolique* [106]. C'est presque du Phidias.

FIG. 108 *bis*. — Tête du Doryphoros.

La supériorité de Phidias, en quoi il incarne plus que tout autre l'art grec, c'est qu'il sut réunir, sans efforts, harmonieusement, la science, la puissance, l'austérité du génie dorien à la grâce, à l'élégance et à la suave fraîcheur de l'art ionien. Né en Attique, d'éducation athénienne par Hégias et dorienne par Agéladas, son génie, extraordinairement créateur, sut fondre les deux tendances rivales des deux vieilles races si opposées de goût, de mœurs et de politique, en un ensemble si complet qu'on ne peut dire lequel l'emporte sur l'autre de la grâce et de la force; l'unité hel énique fut alors résolue par l'Art comme Raphaël le fit plus tard pour l'Italie.

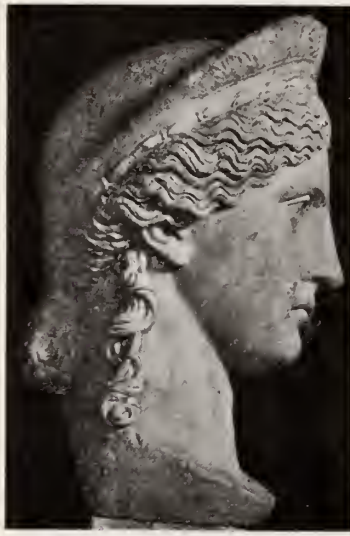
L'esprit dorien, dur, consciencieux, peu imaginatif, mais sain et fervent du beau comme tout membre de la famille hellénique, eut sa plus haute expression en Po-

lyclète, un des trois plus grands sculpteurs du Ve siècle. Né aux environs de 480, de quelques années plus jeune que Phidias, il ne nous est connu que par des copies de deux de ses chefs-d'œuvre : le *Diaduménos*[107] de la Villa Farnèse, statue d'un jeune athlète ceignant son front de la bandelette, prix de sa victoire, et le *Doriphoros*[108] ou eune homme porte-lance. Par la science et la correction du dessin, par les admirables proportions et la beauté du geste, par la robustesse juvénile, ces statues furent considérées si parfaites que la dernière, reproduisant le même type que la première, fut appelée le *Canon*, c'est-à-dire la règle. Le module, la tête, y est compté sept fois et demie. Cette proportion fut suivie par tous les praticiens comme la loi, jusqu'à Lysippe. L'*Amazone*[109], qu'il avait exécutée pour les Éphésiens, passait pour la plus belle des statues de ce genre que les meilleurs sculpteurs, y compris Phidias, avaient créées ; il en existe plusieurs copies en marbre. L'art grec se plaisait dans la reproduction de ces légendaires guerrières, il voyait dans ces beaux corps robustes, l'équivalent féminin de celui des athlètes, et les Hellènes y trouvaient une allusion flatteuse à leurs victoires récentes. Ces diverses figures étaient en bronze, matière qui convenait mieux au génie dorien que le marbre préféré par les Ioniens.

FIG. 109. — Tête de l'Amazone.

Mais l'œuvre capitale de Polyclète fut l'*Héra* exécutée pour l'Héraïon d'Argos. Cette statue colossale était comme le pendant du *Zeus* de Phidias. Pareil-

lement elle était représentée assise sur un trône richement orné, et couronnée d'un diadème ou *stéphanè*, sur le champ duquel étaient ciselées les Karites et les Saisons; d'une main elle tenait un sceptre terminé par un coucou et de l'autre une grenade. Comme le *Zeus* aussi, elle était d'or et d'ivoire, c'est-à-dire chryséléphantine. Polyclète, à l'appui de l'exemple de ses œuvres, avait écrit un traité sur les proportions du corps humain. Le buste colossal de la Junon Ludovisi, de travail romain, paraît être la copie de la tête de l'*Héra*[110] de Polyclète qu'on retrouve encore sur une monnaie d'Argos.



(*A. G., Phot.*)
FIG. 110. — Héra Ludovisi.

Polyclète, quoique d'apparence si mesurée, fut pourtant aussi un novateur, mais c'est dans le détail, dans la perfection du travail, qu'il accomplit un grand progrès. D'abord le type qu'il créa, dont la caractéristique est dans l'expression de la jeunesse jointe à la force virile, de l'énergie à la beauté, lui fut inspiré par les beaux lutteurs qu'il avait sous les yeux. Le premier, il donna un soin tout particulier à la facture de la chevelure et cette sincérité se retrouve dans la reproduction des détails du corps dont il établit rigoureusement les rapports. Il est le premier aussi, semble-t-il, qui ait représenté la figure humaine au repos statique portant seulement sur un pied, *hanchant*, comme on dit dans les ateliers, ce qui donnait

beaucoup de sveltesse et de vérité imprévues à ses statues. Il établit ainsi le centre de gravité nécessaire à la juste répartition des forces, à l'équilibre, surtout pour les statues de bronze; il est singulier qu'aucun praticien avant lui n'ait cherché à reproduire cette attitude si naturelle et fréquente. L'influence de Polyclète sur les écoles doriennes d'Argos et de Sicyone fut incontestée jusqu'à Lysippe.

FIG. 111. — Dispute d'Athéna et de Poseïdon (d'après un vase athénien du ve siècle).

Périclès et Phidias.

FIG. 112. — Périclès.

Donc, petit à petit, l'idéal esthétique s'était dégagé et la perfection du goût avait créé la perfection des moyens. L'Art n'attendait plus qu'une occasion pour se manifester dans l'éclat de sa plénitude. Jamais elle ne se présenta plus favorable et complète. Périclès, fils de Miltiade, avait succédé à Kimon, le libérateur de la patrie, dans la faveur des Athéniens. La sage et économe administration de Kimon avait permis à la cité de renaître de ses cendres sans laisser de remplir le trésor; et l'hégémonie que la reconnaissance des États helléniques confédérés lui avaient octroyée après les guerres médiques, lui procurait les plus grandes ressources. Pendant vingt-cinq ans environ (de 460 à 435),

Périclès ne cessa d'être l'élu du peuple athénien dont il était l'incarnation superbe et complète. Il prit l'initiative de rebâtir les temples de l'Acropole. « La cité abondamment pourvue de tous les moyens de défense que la guerre exige, dit-il dans son discours apologétique, doit employer ses richesses à des travaux qui lui assurent une gloire immortelle. » Et il ajoutait en vrai chef démocratique : « Ces constructions procurent à tous les citoyens des ressources incalculables, car presque tous reçoivent de cette sorte des salaires du trésor public et, afin que ces ressources ne devinssent pas le prix de la paresse et de l'oisiveté, j'ai appliqué ces citoyens à la construction de grands édifices où tous les arts trouveront à s'occuper longtemps ». Paroles mémorables qui entraînaient les Athéniens et qui devaient avoir des effets à jamais admirables.

Périclès, pour l'exécution de ses grands projets, choisit Phidias, à peu près du même âge que lui (498-431). Il l'investit de la direction générale et du soin de choisir ses collaborateurs; le choix fut heureux, car Phidias, comme plus tard les grands artistes de la Renaissance, était à la fois architecte, peintre et sculpteur. Ce fut dans un élan de foi et de patriotisme que les Athéniens, fiers de leurs victoires et reconnaissants envers leurs dieux d'avoir combattu à leur tête pour la destruction de leurs ennemis, se mirent à l'œuvre, commençant d'abord par relever le sanctuaire d'Athéna, de leur déesse éponyme et tutélaire, sur un plan plus majestueux que le Parthénon de Pisistrate, détruit par les Perses en 480; Ictinos et Callicratès en furent les architectes, et la construction de cette merveille de l'art fut terminée en 435, après vingt ans de travail. Callicratès, entre temps, en 450, avait édifié le petit temple de la Victoire aptère, et de 437 à 408, Mnésiclès éleva les Propylées et l'Erechthéion ; vers le même temps (408) le Théâtre de Dionysos, commencé en 496, fut terminé, ainsi que l'Odéon, bâti à l'imitation de la tente de Xerxès. La toiture, supportée par des colonnes

élevées sur un plan circulaire et terminée en pointe, était décorée des mâts et des antennes des vaisseaux perses pris à Salamine et à Mycale. L'Odéon, comme son nom l'indique, servait aux poètes pour faire entendre leurs odes et leurs hymnes aux dieux, lesquelles étaient récitées avec accompagnement d'un chœur de musiciens, jouant de divers instruments.

Tel est l'ensemble, en y ajoutant encore le petit temple d'Athéna Erganè, situé derrière les Propylées, du côté du temple de la Victoire aptère, des édifices splendides qui se pressaient sur le plateau de l'Acropole, de forme naviculaire et restreinte.

Mais de même que l'Acropole d'Athènes surpassait en magnificence les acropoles des autres cités helléniques, de même le Parthénon surpassait les autres monuments qui l'entouraient par sa beauté et sa hauteur. C'est le chef-d'œuvre par excellence, non seulement du génie grec mais du génie humain de tout temps et de tout pays. Parthénon veut dire « temple de la Vierge » d'Athéna Parthénos.

Les sculptures de ce temple magnifique sont de Phidias ou exécutées sous sa direction d'après ses modèles. En effet, on y découvre la facture de plusieurs mains dirigées par un style unique (1). Cela n'est point douteux pour les métopes et la frise, mais les deux frontons paraissent avoir été sculptés de sa propre main ainsi que la statue colossale chryséléphantine d'*Athéna Parthénos* qui s'élevait sous un dais au fond du *naos* ou sanctuaire. Elle était debout et casquée, vêtue d'un large *péplos* ou tunique talaire retenue par une ceinture ; l'égide bordée de serpents couvrait sa poitrine. De la main droite elle portait une petite *Niké*, et la gauche tenait la lance en s'appuyant sur son bouclier d'où émergeait un serpent, symbole d'Erichtonios. Sur le piédestal était sculptée la naissance de Pandore et sur le bouclier on voyait extérieurement le combat des

(1) Phidias avait comme collaborateurs : Alcamène, Pœonios, Agaracrite, Colotes, Cresilas, etc.

Amazones et intérieurement la Gigantomachie. Avec ses bras, sa tête et ses pieds d'ivoire légèrement rose, ses yeux brillants de pierres précieuses, ses vêtements en or patiné de diverses teintes, cette figure apparaissant sous la lumière mystérieuse de l'hypœthre, devait produire un effet saisissant et puissamment religieux qu'augmentait encore la solennité auguste du sanctuaire. Malheureusement la richesse des matériaux employés excita de bonne heure les convoitises de la cupidité, quand la piété changea de culte. Peuple sublime et si profondément artiste et religieux, qui croyait assurer la perpétuité matérielle et morale de l'image de ses grands dieux par l'énorme valeur intrinsèque de leur contexture, comme par la pureté de leur conception et la suprême perfection artistique dont il les revêtait ! Une copie en marbre, très réduite et médiocre, recueillie au Musée d'Athènes, nous a conservé au moins la donnée du chef-d'œuvre de Phidias, qu'un sculpteur français, Smart, avait antérieurement cherché, d'après les descriptions anciennes, à reconstituer en réduction, avec les mêmes matériaux précieux, pour le duc de Luynes, fervent admirateur des œuvres grecques.

(A. G., *Phot.*)

FIG. 113. — Thésée ou Héraclès.

Le fronton antérieur représentait la *Naissance d'Athéna*, l'opposé, la *Querelle de Poséidon et d'Athéna* se disputant l'honneur de donner leur nom à la cité naissante. Du premier, il nous reste neuf fragments, le *Thésée* ou *Héraclès*[113], l'admirable groupe de *Déméter et*

Cora assises[114], un torse viril, une partie d'une *Niké* et le fameux groupe des *Parques* ou plutôt des *Karites*. *Pandrose et les deux saisons Carpo et Thallo*. Du second il n'est presque rien resté : le fragment d'un *Fleuve couché*, un groupe d'*Aglaure et de Cécrops*, un torse puissant, sans doute celui de Poséidon ; c'est de ce fronton que provient ce torse admirable, une des plus pures productions du ciseau grec, l'*Ilyssus couché*[115]. Ces figures étaient ronde-bosse et leur saillie était encore soulignée par le fond en bleu du tympan bordé d'une cymaise rouge; le blanc du marbre légèrement teinté et doré par le soleil se reliait à ces colorations par les accessoires en métal ou dorés, comme à Egine.

FIG. 114. — Les Parques ou les Karites.

Les métopes n'ont pas moins subi de ravages ; de quatre-vingt-douze, l'explosion de 1687 n'en a laissé que treize au nord et dix-sept au sud, desquelles quinze sont au Musée Britannique, une au Louvre et une au Musée de l'Acropole. Les deux façades ont gardé les leurs, mais, hélas ! dans quel état ! à ce point, qu'il est difficile de reconnaître les sujets qu'elles représentaient d'une manière certaine, au moins pour la plupart

FIG. 115. — L'Ilyssus.

d'entre elles. Ces groupes retraçaient les épisodes de la lutte des Dieux et des Géants où Athéna, à côté de Zeus, avait combattu au premier rang, sujet que les jeunes Athéniennes consacrées à son culte brodaient sur le *péplos* sacré, comme l'un des plus symboliques de la déesse et qui ici faisait allusion à l'invasion récente des Perses. A l'ouest elles figuraient alternativement le combat d'un piéton contre un cavalier et la lutte de deux piétons; on a cru y reconnaître le combat des Athéniens contre les Amazones, sujet national. Au sud les sculptures ont moins souffert et on y reconnaît aisément une série d'épisodes du combat des Centaures [116] et des Lapithes [117] parmi d'autres scènes se rapportant aux mythes éleusiniens, chers à l'Attique, de Déméter et Triptolème, de Pandore et Epiméthée, d'Aglaure et

(*A. G., Phot.*)
FIG. 116 — Centaure et Lapithe.

(*A. G., Phot.*)
FIG. 117. — Centaure et Lapithe.

Hersé, filles de Cécrops, qui s'étaient précipitées du haut de l'Acropole, désespérées d'avoir trahi le secret d'Athéna. Certaines métopes ont gardé des restes de colorations; le fond en était peint en rouge et les draperies en vert, du moins c'est ce que montre une d'entre elles. Le travail est inégal et même parfois le style, ce qui porterait à croire qu'elles ont été exécutées par des artistes d'éducation variée auxquels Phidias laissait une certaine liberté.

La frise se déroulait sur toutes les faces du monument, sous le portique du temple périptère. Elle évoquait la pompe des cérémonies célèbres du dernier jour des grandes Panathénées qui avaient lieu tous les quatre ans, et en retraçait toutes les particularités et les épisodes qui se succédaient, comme dans la réalité, distincts et sans interruption. D'abord, au-dessus de la porte du temple, les dieux réunis, les dieux révérés sur l'Acropole, parmi lesquels on distinguait Zeus, Apollon, Peitho[118] la déesse de l'éloquence et de la persuasion chères aux Grecs. Héra, avec Asclépios et Hygie, Poséidon, Aglaure et Pandore, assis sur des trônes, présidant aux fêtes en l'honneur de Pallas Athéna, assistent à la scène centrale des vierges erréphores accomplissant les rites sacrés; puis le cortège se dédoublait pour défiler en une théorie superbe le long des faces latérales du temple et se rejoindre sur la face postérieure. Les citharèdes et les aulètes ouvraient la marche. Le but de la procession était de porter et d'offrir à la déesse

Fig. 118. — *Zeus*, Apollon et Peitho.

le *péplos* que les vierges erréphores avaient tissé; naturellement, elles constituaient le groupe principal. Elles étaient suivies par les plus belles filles de noble naissance, marchant une à une ou deux par deux, portant des vases et des patères, vêtues du *chiton* aux plis droits, guidées par des coryphées et accompagnées des filles de métèques chargées de leurs sièges et de leurs ombrelles; des vieillards s'appuyant sur de longs sceptres

FIG. 119. — Cavaliers de la frise du Parthénon.

représentaient les nomes ou tribus de l'Attique et les précédaient. Puis venaient des jeunes gens conduisant les bœufs et les moutons destinés aux sacrifices, assistés des fils de métèques portant des bassins et des amphores; et les Thallophores, vieillards portant des branches d'olivier, symbole de la déesse, et de chêne sacré. Enfin les Apobates et leurs cochers conduisant les quadriges et les chars de guerre, et la cavalcade des innombrables cavaliers caracolant deux ou trois de front, sur leurs petits et légers chevaux thessaliens. Cette partie de la procession est une des plus intéressantes par la façon merveilleuse dont l'art a rendu le trot et le galop du cheval, par la décomposition du mouvement dont

chaque cheval exécute un temps; l'ensemble de quatre décompositions de front produit le trot ou le galop, absolument comme si on les voyait en rotation. C'est là une des surprises les plus étonnantes, et nous ne pouvons concevoir comment les artistes grecs étaient arrivés, en un coup d'œil, à analyser des mouvements si rapides, sans le secours que donne la science moderne.

Tel est ce vaste et magnifique ensemble où l'Art s'est élevé à une hauteur qui n'a été et ne sera jamais atteinte. Car l'Humanité vieillie ne revivra jamais plus ces jours

(A. G., Phot.)

Fig. 120. — Parthénon (état actuel).

éclairés d'un soleil si pur et vivifiant; jamais plus, elle ne retrouvera cette santé morale et physique, ce parfait équilibre des facultés et des forces, cette auguste simplicité, cette plénitude de vie qui la rendaient l'égale des dieux. Mais, hélas! dans quel état lamentable ces marbres divins nous sont parvenus! la moitié en est perdue, l'autre mutilée. Et pourtant l'œuvre avait été construite pour résister éternellement; le temps ni les commotions cosmiques n'avaient eu prise sur elle, mais la brute qui est dans l'homme a fait son œuvre maudite. Il est honteux d'avouer que ce sont des chrétiens, de prétendus civilisés, qui ont été ici les barbares. Les Byzantins, par analogie, avaient converti le Parthénon

en un temple dédié à la Théototocos, la Vierge mère, et les Turcs en avaient fait une mosquée. A la fin du XVIIe siècle, le temple grec et ses précieuses sculptures étaient encore intacts, comme en font foi les dessins de Carrey. Mais en 1687, l'armée vénitienne, mélange d'Italiens et de Tudesques, commandée par le vénitien Morosini et l'allemand Kœnigsmark, ne recula pas devant l'odieux sacrilège de bombarder l'Acropole ; une bombe teutone traversant le toit du Parthénon fit éclater une poudrière que les Turcs y avaient

(A. G., Phot.)

FIG. 121. — La Frise (fragment du Louvre).

installée : toiture, murs et colonnades s'écroulèrent en un amas de décombres, coupant en deux l'édifice par une large brèche[120]. Tous les monuments qui s'élevaient sur l'Acropole, les Propylées, le temple de la Victoire aptère et celui d'Athéna Ergané, le Théâtre de Dionysos et l'Erechthéion avaient été plus ou moins endommagés par ce bombardement, et pour compléter le désastre, les Vénitiens et les Allemands pénétrant soudain sur l'Acropole par la crevasse de l'Erechthéion, brisèrent toutes les statues qu'ils purent atteindre. Le délabrement du Parthénon fut encore accru au commencement du XIXe siècle par lord Elgin qui enleva plus de deux cents pieds de la frise et ce qui restait des frontons, d'une façon si maladroite et si hâtivement, que

beaucoup de ces marbres divins furent brisés ou mutilés et même anéantis. Les importants fragments qui résistèrent à cette odieuse profanation furent transportés en Angleterre et c'est à travers les brumes enfumées de la Tamise que nous voyons aujourd'hui ces œuvres du génie le plus pur, conçues pour vivre dans la lumière dorée et limpide du ciel athénaïque. Le Musée du Louvre possède un fragment de la frise[121], et celui d'Athènes divers morceaux; la partie occidentale est restée en place. Ces superbes vestiges ne laissent pas d'exciter en nous une admiration sans égale. Que serait-ce s'il nous avait été donné de les contempler dans leur intégrité première !

(A. G., Phot.)
FIG. 122. — Athéna Parthénos (copie médiocre du Varvakéïon).

Il semble que les Athéniens, émerveillés de pareilles œuvres, les plus parfaites, sans contredit que jamais sculpteur ait ciselées ou cisélera, aient dû, dans leur reconnaissance, considérer Phidias comme un dieu. Mais Athènes était en démocratie, gouvernement versatile et ombrageux, où le peuple aveuglé parvient trop souvent à prêter ses vices et ses basses passions aux dieux mêmes. Phidias fut accusé d'avoir détourné une partie de l'or destiné à l'exécution de sa statue d'*Athéna Parthénos*[122] [123], et même d'impiété, accusation qui visait également Périclès dont il était comme le ministre des Beaux-Arts, et l'ami. Songez donc ! on avait cru les reconnaître figurant dans le sujet qui décorait le bouclier de la déesse. Phidias s'exila : les prêtres d'Olympie

l'attiraient pour lui confier la statue de *Zeus*, digne de leur temple fameux. L'art profita de l'injustice des Athéniens, et, chose qui paraissait impossible, Phidias se surpassa ; l'admiration que cette œuvre colossale suscita dans le monde antique fut telle qu'on lui donna le premier rang parmi les sept merveilles du monde. Elle était chryséléphantine, comme l'*Athéna Parthénos*. Le dieu représenté en sa calme et majestueuse sérénité, assis sur un trône orné de bas-reliefs où se combinaient l'or, l'ivoire, l'ébène et le marbre, tenait d'une main une *Niké* ailée et de l'autre le sceptre. Le manteau d'or émaillé de fleurs dont il était drapé laissait voir sa large poitrine, et sous ses plis se dégageait l'épaule. Ses pieds posaient sur un piédestal soutenu par des lions d'or et orné de bas-reliefs représentant le combat de Thésée contre les Amazones ; il avait trois mètres de haut, ce qui explique cette richesse d'ornementation. Le dieu, quoique assis, mesurait plus de neuf mètres de hauteur. Les anciens sont unanimes à reconnaître que Phidias avait réalisé supérieurement, dans la tête de Zeus, le fameux passage d'Homère : « Le fils de Kronos abaissa ses noirs sourcils, sa chevelure s'agita sur son front immortel et le vaste Olympe trembla dans ses bases », et que l'Art avait atteint dans cette statue les limites du sublime. Le *Zeus d'Olympie* et l'*Athéna Parthénos* sont

FIG. 123. — L'Athéna de Phidias reconstituée.

non seulement les chefs-d'œuvre de Phidias mais de l'art grec tout entier : malheureusement il n'en est rien resté.

Athéna plane sur le monde hellénique comme la Vierge sur le monde chrétien. C'est la grande inspiratrice de l'Art, du nord au midi de la Grèce et de ses colonies florissantes en Asie Mineure comme en Sicile et dans la Grande Grèce. La plupart des temples s'élèvent en son honneur, et peintres et sculpteurs ne se lassent pas de reproduire sa fière beauté. Phidias aussi avait été appelé fréquemment à la représenter et toujours avec succès. Aucune divinité ne pouvait être plus favorable à l'art; la grâce en elle s'unissait naturellement à la grandeur, double emblème de jeunesse et d'autorité. Antérieurement à l'édification du Parthénon, il avait fait la statue en bronze de l'*Athéna Promakos*, qui s'élevait gigantesque au centre de l'Acropole, comme la gardienne ou la sentinelle de la Cité; l'extrémité du haut cimier de son casque doré s'apercevait du cap Sunium et brillait au loin aux derniers rayons du soleil. Une autre statue d'Athéna de Phidias se trouvait à l'entrée de l'Acropole, dédiée par les colons athéniens de Lemnos, de là son nom d'Athéna Lemnia.

(*A. G., Phot.*)

FIG. 124. — Niké du temple de la Victoire Aptère.

Les disciples et les collaborateurs de Phidias, entre autres Agoracrite et Alcamène, continuèrent après lui

la belle tradition de l'école attique; le dernier surtout s'était tellement approprié son style qu'il fallait, au dire de Denys d'Halicarnasse, un œil très exercé pour discerner les œuvres du disciple de celles du maître. Alcamène était de la colonie de Lemnos, mais athénien d'origine et d'éducation. On lui attribuait un des frontons du temple d'Olympie, exécuté avant ses travaux au Parthénon : mais l'œuvre qu'on admirait entre toutes, de lui, était une *Aphrodite des Jardins*, qui passait pour un modèle d'élégance, de fine et puissante beauté.

(A. G., *Phot.*)

FIG. 125. — Hermès, Euridice et Orphée (ve siècle).

C'est vers la fin du ve siècle que fut reprise l'exécution des fines sculptures de la frise de l'Erechthéion, dont les figures en marbre blanc de Paros se détachaient sur le fond noir du marbre d'Éleusis. Les célèbres Cariatides qui soutiennent l'entablement du Pandroséion sont aussi de ce temps. Le mot cariatides vient de la ville de Carie, en Laconie, dont les jeunes filles avaient été emmenées en captivité et qui, comme les contadines italiennes, avaient l'habitude de porter les fardeaux sur leur tête. Les Cariatides du portique de Pandrose étaient au nombre de six : une d'elles fut emportée en Angleterre par lord Elgin. Elles sont vêtues du large *diploïs* dorien, replié et serré à la taille par une ténie, mais l'art ionien a su en assouplir l'étoffe en plis élégants. Le petit temple amphiprostyle de la Victoire Aptère qu'on put heureusement relever de ses ruines en 1830, étant d'ordre ionique, la frise était occupée par un bas-relief continu qui malheureusement a été très

endommagé, représentant les victoires des Athéniens sur les Barbares. Ces fines sculptures sont contemporaines du Théséion, dont elles rappellent le style des métopes. Les *Niké*[124] célèbres qu'on a exhumées de ses ruines ornaient la balustrade de marbre qui en-

(*Phot Braun et Cie*)
FIG. 126. — La Vénus de Milo.

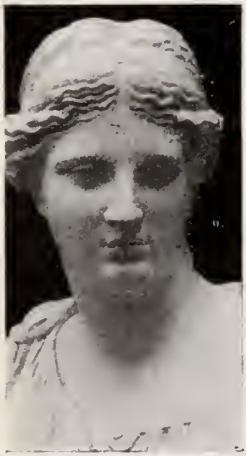
FIG. 127. — Achille ou Arès (complété).

tourait le temple; elles sont de la fin du ve siècle. Ces figures, d'un style charmant et raffiné, sont ici représentées comme les messagères d'Athéna : une conduit un taureau au sacrifice, une autre remet ses sandales avant de s'envoler. Son corps svelte et ferme apparaît sous la draperie dont les plis légers sont d'un jet admirable et finement rendu; c'est du pur atticisme [124].

Enfin, deux statues qui certainement peuvent être

comptées parmi les productions les plus pures de la statuaire grecque, et que nous avons le bonheur de posséder au Louvre, l'*Achille* ou plus correctement l'*Arès Borghèse* et la *Vénus de Milo* sont aussi de cette grande époque et de l'école attique, la première du commencement de la seconde moitié du ve siècle, l'autre du milieu. Toutes deux expriment le même caractère de jeunesse, de grâce et de force sereine avec les nuances propres à leur sexe et aussi au style du temps. L'*Arès*[127] synthétise admirablement l'éphèbe grec formé par les exercices, au torse et aux muscles puissants propres à étouffer un lion comme Héraclès, aux cuisses charnues et aux jambes fines et élastiques lui permettant d'attraper un cerf à la course; tel était Achilleus, incarnation d'Arès. La *Vénus*[126] nous montre le plus beau corps de femme que l'Art ait jamais produit et que les artistes grecs pouvaient seuls concevoir; il s'en dégage un parfum de suavité divine propre à l'école de Phidias. Peut-être faut-il y voir une œuvre d'Alcamène, l'Aphrodite des Jardins que j'ai citée plus haut. L'*Arès* aussi a cette saveur, malgré quelque persistance archaïque. Ces deux chefs-d'œuvre ont cette sérénité, cette majesté calme et naturelle, cette grâce juvénile dans la force, cette vie contenue et divine qui resplendit au Parthénon; les traits du visage ne sont encore agités d'aucune passion; L'un, la tête inclinée, est absorbé dans son rêve olympien, l'autre la tête levée, exprime la beauté triomphante et secourable[127]. Chose singulière, les praticiens romains ont fréquemment rapproché ces deux types en un couple impérial : Vénus ou Faustine armant Mars ou Antonin, etc., ce qui a donné à croire qu'elles avaient été primitivement groupées. Une mosaïque antique montre encore Amphitrite et Neptune dans cette même réciprocité d'attitude. Quoi qu'il en soit, cette répétition de copies atteste que ces deux statues étaient connues et célèbres dans l'antiquité, bien qu'aucun texte n'en fasse mention.

L'Art Grec après Phidias.



Héra de Leocarès, type se rapprochant de la Vénus de Milo.

Depuis la glorification d'Athènes par l'édification du Parthénon, de graves événements s'étaient accomplis qui devaient donner une nouvelle orientation aux idées et par suite à l'Art. La guerre du Péloponèse, commencée en 432 par Périclès, devait être fatale et désastreuse pour l'Attique; elle finit en 404 par la prise d'Athènes. Mais aucune autre cité ne pouvait la remplacer et, si elle perdit l'hégémonie, elle n'en conserva pas moins la suprématie artistique et intellectuelle. La perfection ni le génie ne sont héréditaires, ni immuables. Parvenu à cette hauteur, l'esprit humain ne peut se maintenir. Le rationalisme qui était au fond de l'âme grecque l'emporta sur la foi, et tarit les sources des élans sublimes. Le « Connais-toi toi-même » fut la grande étude de la Philosophie; la pensée retomba du ciel sur la terre. On s'occupa plus de l'homme, et moins des dieux; que dis-je, on les humanisa ou plutôt on ne s'intéressa qu'à ceux qui, parmi eux, symbolisaient mieux les passions des hommes. Naturellement l'Art devint sensuel, d'austère et de hiératique qu'il avait été; il fut ingénieux et recherché plus qu'inspiré et religieux, s'efforçant à plaire plus qu'à élever. Au théâtre granitique, profondément religieux et patriotique, d'Eschyle et de Sophocle, succéda le théâtre d'Euripide, pathéti-

que sans doute, mais cherchant à émouvoir avant de fortifier. Le ve siècle avait été le siècle des grands temples où dans l'atmosphère auguste habitaient les dieux immortels, immuables dans leur beauté puissante, majestueuse et sereine; le IVe siècle en fera sortir les jeunes dieux susceptibles de s'adapter à la vie agitée des hommes et d'être leurs compagnons. Aphrodite, Eros aux ailes mobiles, Dionysos et même Apollon le dieu sévère des Doriens, avec la fière Arthémis sa sœur, deviendront des aimables et peu farouches divinités et seront les dieux préférés, accompagnés de faunes, de satyres, et de centaures, aux mouvements brusques et pittoresques. Il semble qu'on ait voulu à Athènes oublier les malheurs sociaux par la passion de la jeunesse, de la grâce et de la vie, et si on peut constater un amoindrissement dans la nature du génie grec, on ne peut taxer de décadence une époque qui produisit tant de grands hommes dans les arts et les lettres. Seulement la grâce s'affranchit de la grandeur divine pour se manifester plus à l'aise; le ve siècle avait été celui de la foi, le IVe fut celui de la grâce, aussi féconde en merveilles.

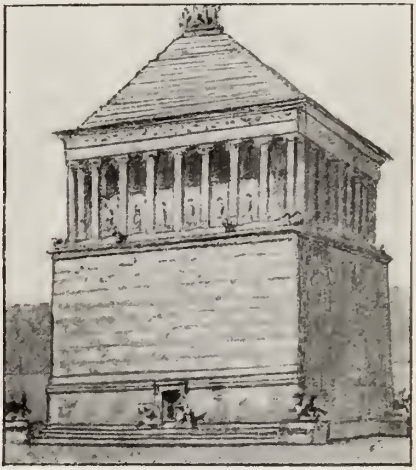


FIG. 128. — Le Mausolée.

L'évolution se fit graduellement. D'abord l'Art reste exclusivement religieux avec une tendance, de plus en plus marquée, à faire participer les dieux aux passions humaines; bientôt devenu plus intime, il s'inspire uni-

quement de la vie réelle quand il ne se sert pas des divinités à faire des madrigaux ou d'ingénieuses et fades allégories. Scopas, Praxitèle et Lysippe sont les plus illustres sculpteurs de la nouvelle école et leur gloire remplit tout le IVe siècle.

L'art de Scopas sert de transition entre l'ancienne et la nouvelle école. Ce grand sculpteur, qui était pareillement un grand architecte, naquit à Paros; il produisit beaucoup, mais peu de choses nous en est resté. On sait que vers 396, il rebâtit le temple d'Athéna Aléa à Tégée, dont il sculpta les frontons. Son œuvre la plus célèbre fut le Mausolée[128] d'Halicarnasse, une des sept merveilles du monde, élevé sous sa direction. Arthémise, reine de Carie, pour perpétuer la mémoire du roi Mausole son époux, fit construire ce monument considérable, composé d'un soubassement fort élevé, supportant une colonnade d'ordre ionique, surmontée d'une pyramide dont la plate-forme était occupée par un quadrige. Scopas, pour la décoration sculpturale, eut pour collaborateurs Timothée, Bryaxis et Léocharès. Le Musée Britannique possède un certain nombre de statues, bas-reliefs et fragments de sculptures provenant du Mausolée et découvertes en 1857 par Newton; entre autres, deux figures colossales, *Mausole*[129] et *Arthémise* qui montaient le quadrige couronnant le monument. Si l'on ne peut affirmer que ces sculptures soient de sa main, au moins nous donnent-elles une idée exacte de

FIG. 129. — Mausole.

son goût. Les deux figures royales gardent encore la grandeur de l'ancien style mais avec une certaine lourdeur ; par contre, les fragments de la frise, représentant le *Combat des Grecs contre les Amazones*, affectent déjà toutes les audaces de mouvement des tendances nouvelles, portées à renchérir sur la violence propre à cette partie de la décoration. Nous connaissons son *Apollon Musagète*[130] par une copie existant au Vatican. Le grand dieu dorien jeune, fier et vigoureux, le dieu des athlètes et des héros, est ici travesti en chorège portant le costume des Muses et ce caractère efféminée lui resta. Une *Ménade déchirant un chevreau*, très vantée pour son geste mouvementé et son expression, prouve jusqu'à quel point, de la part des sculpteurs et du public, la grande tradition était déjà incomprise et délaissée. D'ailleurs c'est le temps où la mollesse asiatique, ayant affadi le goût, avait fait prévaloir l'ordre ionique qui se pliait à tous les enjolivements, sur le dorique trop sévère et héroïque.

(Phot. Ed. Alinari.)
FIG. 130. — Apollon Musagète.

Scopas y contribua, il enrichit de figures en bas-reliefs les fûts des colonnes ioniques du temple d'Ephèse. Cette ardente recherche du mouvement et de la vie, qui caractérise le style de Scopas, se retrouve dans une œuvre remarquable, gloire de notre Musée du Louvre : la *Niké de Samothrace*[131]. Elle faisait partie d'un ex-voto, en forme de proue de navire, que Démétrios Poliorcète avait consacré pour perpétuer la mémoire de sa victoire navale remportée sur Ptolémée, près de l'île

thracienne en 306. Rien n'égale la svelte élégance de cette fière figure aux draperies flottantes, aux ailes éployées, prête à s'envoler; l'œuvre est digne de Scopas.

Sa gloire fut éclipsée par celle de Praxitèle, plus novateur encore, et que les contemporains trouvaient sans doute supérieur à Phidias. Il naquit à Athènes vers 380, et le milieu du IVe siècle marque l'apogée de son talent. Son père Céphisodote était lui-même un sculpteur de mérite. Il existe au Musée de Munich une bonne copie de la seule œuvre que nous connaissions de lui : *Eiréné ou la Richesse portant Ploutos enfant, et s'appuyant sur un sceptre*[132]. Le style dérive encore, par son ampleur sévère, de Phidias, mitigé déjà d'un sentiment attendri dans les traits du visage; et ce choix nouveau d'une figure se groupant avec un petit enfant présage le goût de Praxitèle. *Le Silène* et *Dionysos enfant*, dont le Louvre possède une bonne copie, porte tout à fait la marque de son style. Nous avons le bonheur aujourd'hui de pouvoir l'apprécier justement, par suite de la découverte récente d'une œuvre sûrement originale : l'*Hermès jouant avec Dionysos enfant*[134], retrouvée à Olympie où Pausanias l'avait admirée. Sa conception a quelque analogie avec l'*Eiréné* paternelle, mais l'exécution et le sentiment de la forme sont

(*Phot. Braun et Cie.*)

FIG. 131. — Niké de Samothrace (Louvre).

nouveaux et personnels. La pratique du marbre est d'une préciosité qui rend toutes les délicatesses juvéniles du modelé et vise un peu à exprimer la vie par l'épiderme; le type de la tête est nouveau et la chevelure aux mèches onduleuses et relevées est traitée avec une liberté inconnue des praticiens antérieurs. Mais la plus fameuse de ses nombreuses statues, parmi lesquelles

FIG. 132. — Eiréné et Ploutos de Képhisodote.

FIG. 134. — Hermès d'Olympie.

on citait une *Artémis jeune* dont le Louvre possède une copie dénommée la *Diane de Gabies*[135], un *Satyre*, deux *Eros*, deux *Dionysos*, un *Apollon*, etc., était l'*Aphrodite de Gnide*[136] dont la nudité provocante affola toute l'antiquité. Il avait représenté la déesse de la Beauté, debout au moment d'entrer dans la mer; d'une main elle soulevait sa tunique et de l'autre elle se couvrait pudiquement. Il n'existe que des copies médiocres de ce chef-d'œuvre. D'autres statues d'Aphrodite, conçues dans le même

esprit décemment voluptueux, qu'il fit pour Alexandrie, Thespis et Cos, au point de nous paraître des variantes de la célèbre statue de Gnide, ont été plus heureuses : l'une d'elles, la *Vénus du Capitole*[137] dont le marbre produit l'illusion de la chair, est bien près d'être l'original. Le Louvre en possède

(*Phot. Braun et Cie.*)

FIG. 135. — Diane de Gabies.

(*Phot. Braun et Cie.*)

FIG. 136. — Vénus de Gnide (reconstitution).

plusieurs répliques et celles qu'en fit Cléomène, la *Vénus de Médicis*, est plutôt une charmante traduction en un style un peu mièvre. Le malin fils d'Aphrodite devait naturellement aussi séduire Praxitèle ; il aimait à le représenter en adolescent et son *Eros bandant son arc* était célèbre. Même le dieu sévère des Doriens n'échappa pas à son ciseau gracieux et il tira d'un

marbre ce délicieux éphèbe qui s'amuse à prendre des lézards, l'*Apollon saurochtone*[138] dont on peut voir au Louvre une copie un peu molle. Le joyeux et efféminé Dionysos et les personnages turbulents de son thiase l'attiraient également par l'ivresse de ses grâces et les textes citent des satyres, des faunes rieurs ou ivres qu'il en avait détaché pour les fixer dans le marbre. Le *Faune périboëtos*[139] nous est connu par la copie du Musée Capito-

(A. G., *Phot.*)

FIG. 137. — Vénus du Capitole.

(*Phot. Braun et Cie.*)

FIG. 138. — Apollon saurochtone (Louvre).

lin, et le *Torse* provenant du Palatin et conservé au Louvre m'a tout l'air d'avoir appartenu à l'original.

Cependant les écoles du nord du Péloponèse étaient restées en pleine activité, fidèles aux sévères traditions doriennes. Lysippe de Sicyone leur donna un nouvel

éclat. La grâce ionienne avait tellement subjugué l'art hellénique, qu'il crut devoir renouveler le vieux fonds par le charme et l'élégance. Le canon de Polyclète suivi religieusement jusqu'alors, prenant la tête pour module, la comptait sept fois et demie pour la proportion de l'homme. Lysippe l'éleva à huit têtes, mesure qui plus tard fut encore dépassée. Tel fut le

Fig. 139. — Faune périboëtos.

(*A. G., Phot.*)

Fig. 140. — L'Apoxyoménos.

nouveau canon dont il donna le modèle dans son célèbre *Apoxyoménos*[140], jeune athlète nettoyant ses bras à l'aide de strygilles, qui nous est parvenu par une copie en marbre de l'original en bronze; car Lysippe resta fidèle à cette matière préférée des artistes doriens. Sa rudesse et sa sévérité s'accommodaient mieux à leur tempérament, comme le morbidesse du marbre convenait mieux aux raffinements de la sculpture ionienne. La production de Lysippe, d'abord simple forgeron, fut

considérable. On disait qu'il n'avait pas exécuté moins de quinze cents statues, dont plusieurs étaient colossales, parmi lesquelles le *Zeus* de Tarente que les Romains ne purent enlever à cause de l'énormité de sa masse, un *Héraclès* qui, transporté plus tard de Tarente à Byzance, y fut fondu par les Croisés en 1204. C'est ce qui arrivait tôt ou tard à presque toutes les statues en bronze; de là vient qu'il ne nous en est

FIG. 141. — Héraclès au repos (Hercule Farnèse).

FIG. 142. — Héraclès épitrapézios (reconstitué).

resté que fort peu, comparativement à celles en marbre. L'*Hercule Farnèse*[141] n'est qu'une copie alourdie de son célèbre *Héraclès s'appuyant sur sa massue*. On a cru reconnaître dans le fameux *Torse du Belvédère* une copie d'un autre *Héraclès au repos*[142] du grand sculpteur sicyonien, qui paraît avoir beaucoup de rapports avec l'*Héraclès de Tarente*, représentant le dieu de la Force désarmé par Éros. La prédilection de Lysippe pour le mythe d'Héraclès, outre qu'il y trouvait à satisfaire

son goût savant, sévère et positif, vient de l'allusion qui s'en dégageait à l'adresse d'Alexandre le Grand [143], dont les actions extraordinaires et surhumaines ne pouvaient trouver d'ana-

FIG. 143. — Buste d'Alexandre (musée du Louvre).

FIG. 144. — Socrate.

logie que dans les travaux d'Héraclès, dieu solaire

(*A. G., Phot.*)
FIG. 145. — Sophocle.

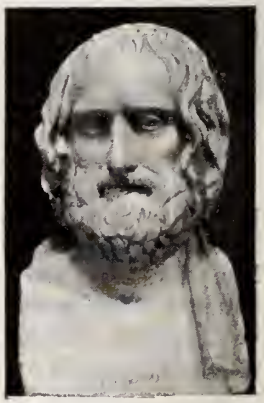


FIG. 146. — Euripide.

et laborieux. Lysippe, d'ailleurs, était le sculpteur

favori du héros macédonien; il l'avait représenté, à tout âge, dans un grand nombre de statues dont plusieurs équestres, et de bustes. L'étude attentive, consciencieuse des traits caractéristiques, variés à l'infini, de la figure humaine et particulièrement du visage, avait porté la nouvelle école à introduire un nouveau genre dans la statuaire : le portrait, que le ve siècle, impersonnel et religieux, avait ignoré; il semble que le novateur fut Scopas dans l'effigie du roi carien Mausolos que posséde le Musée Britannique. Grâce à cette nouvelle application de l'art qui eut rapidement la vogue, favorisée par les tendances à l'individualisme, nous connaissons les traits et la physionomie des grands hommes du IVe siècle, ou survivants du Ve, Socrate[144], Platon, Sophocle[145] Euripide[146], Démosthène[147], Ménandre[148], etc..., au moins par de bonnes copies d'originaux disparus.

(A. G., Phot.)
FIG. 147. — Démosthène.

Les conquêtes d'Alexandre, si extraordinaires et merveilleuses qu'elles en paraissent fabuleuses, avaient tellement frappé l'imagination des Hellènes que le goût du grandiose, de l'excessif, de l'exorbitant, hanta les sculpteurs, préoccupés plutôt d'étonner par l'énormité et la dimension que par l'harmonie et la proportion. L'un d'eux, Charès de Lyndos, élève de Lysippe, après s'être rendu célèbre par son fameux colosse de Rhodes, qui était un Apollon debout personnifiant le Soleil, dont une erreur propagée par Vigenère au XVIe siècle affirmait que les jambes

portant sur les deux tours défendant l'entrée du port laissaient passer entre elles les trirèmes, offrit de sculpter le mont Athos en un gigantesque Alexandre. C'était de la folie. Arrivé à ce degré, c'est le déclin et bientôt la mort.

Rien ne rend plus tangible le changement survenu dans les idées et par suite dans les mœurs que la comparaison des types divins interprétés par la nou-

FIG. 148. — Ménandre.

FIG. 149. — Le Désir ou l'Amour et Psyché.

velle statuaire dont Praxitèle est la plus haute expresssion avec ceux créés par les écoles du ve siècle qui eurent leur apogée en Phidias. Certes la Beauté est toujours l'objectif de l'Art, mais combien sa manifestation est différente. Il semble que les nouveaux praticiens s'attachent à dépouiller les dieux révérés de leur majesté divine, de toute sérénité olympienne, de leur éternelle stabilité, et qu'ils s'efforcent de les descendre de leur piédestal auguste pour les plier à la mesure de l'homme

afin de les rendre tout à fait familiers. Naturellement les grands dieux inaccessibles, Zeus, Héra, Athéna, sont délaissés, et, après avoir inspiré tant de chefs-d'œuvre aux sculpteurs du Ve siècle, laissent indifférents ceux du IVe, tandis que les jeunes dieux souples et charmants, dont le caractère plus poétique que précis, permettait, par adaptation épigrammatique, de symboliser les passions humaines comme Aphrodite, la volupté, Éros[149], le désir, Dionysos et son thiase bruyant de faunes, de satyres et de Bacchantes, l'ivresse et la joie de vivre, ne cessaient d'intéresser leur caressant, ingénieux et sensuel ciseau. Aphrodite, la déesse mystérieuse et puissante des attractions fatales, fut dépouillée de ses voiles hiératiques et livrée toute nue aux convoitises profanes. Le Ve siècle, amoureux tout autant de la forme, mais profondément religieux, eût regardé comme un sacrilège, l'audace de lui enlever même la draperie emblématique de Zeus, dont ses sculpteurs recouvraient chastement, pieusement son giron jusqu'aux pieds, ne laissant à découvert que son torse auguste et pur. Éros, son fils[150], n'est plus ce doux et inoffensif enfant posé sur les genoux de sa mère voilée comme la Madone chrétienne, mais un adolescent plein de convoitise et de ruses. Apollon lui-même, le dieu héroïque et fier, devient

(*A. G., Phot.*)
FIG. 150. — Eros bandant l'arc (Praxitèle).

un jeune adolescent aux formes alanguies qui sert aux sculpteurs et aux peintres à faire des sujets familiers comme l'*Apollon saurochtone* du Louvre. L'Art, au IVe siècle, a perdu le grand souffle religieux et, d'inspiré et puissant, il n'est plus, pour l'ordinaire, qu'ingénieux et charmant. Toutefois cette infériorité est compensée, pour ainsi dire, par un rayon délicieusement pénétrant de la Grâce souveraine, qui donne à cette évolution de l'Art un charme infini et fascinateur. Car le génie grec, malgré les entraînements de la passion, ne laisse jamais d'être soumis au rythme et à la mesure, et quelque accentuation qu'il donne à la vie, il reste toujours idéal, mesuré et décent. L'art grec ne s'exprime jamais en prose mais en vers, et en quel beau style[151] ! même pour les choses les plus vulgaires !

FIG. 151. — Sisyphe (fouilles de Delphes), IVe siècle.

On a reproché aux statues du grand siècle de Périclès, l'impassibilité du *facies* des dieux et des héros. C'était mal comprendre la hauteur de conception de cet art. Les dieux, ne subissant pas nos passions, leur visage est inaltérable et n'exprime que leur caractère olympien ; ils voient également en dehors et en dedans. Là-dessus, la statuaire avait été supérieure à la littérature qui, au IVe siècle, pèse sur ses conceptions. Alors les dieux rapetissés au niveau de l'homme sont agités des mêmes passions ; la tête participe de l'expression et du mouvement du corps et les complète, tandis qu'au Ve siècle, le corps intégralement, par les caractères variés de sa nature suivant l'âge, le sexe, le tempérament, manifes-

tait comme un symbole le caractère moral du dieu. Debout ou assis, la tête et le corps, soutenus par le rythme dans l'atmosphère divine, étaient immuables et inertes, plongés dans un songe divin et éternel, sauf en un point physiologique où la vie par l'action des muscles était plus affirmée et que motivait l'attribut distinctif. L'*Arès Borghèse*, dont le corps exprime la jeunesse souple et robuste, est inactif dans sa majesté juvénile et méditative qui le tient comme suspendu; seul le bras gauche plié est actif. Les muscles se contractent pour saisir la lance et porter le bouclier, attributs du dieu des combats. Pareil sacrifice de l'ensemble en faveur du point expressif psychologique se remarque dans toutes les œuvres de la grande époque de Périclès.

La Peinture.

Athéna dessinant.

Cette recherche de l'effet, du mouvement et de l'expression passionnelle, confinait à la peinture et l'on peut présumer, d'après la marche ordinaire des choses, que si la sculpture lui empruntait ainsi une partie de ses moyens, c'est qu'elle les avait déjà manifestés avec éclat. En effet, cet art, le plus grand des trois arts majeurs, étant le plus compliqué, le plus étendu, le plus expressif, le seul qui puisse rendre l'immense nature dans ses aspects les plus puissants comme dans ses nuances les plus délicates, ne s'était manifesté qu'au ve siècle, logiquement longtemps après les autres; car on ne peut véritablement appeler de ce nom le coloriage par aplats de quelques teintes invariables propres à

rendre plus sensibles la silhouette des personnages dont le contour et l'agencement dérivaient du bas-relief, sans perspective linéaire et aérienne, sans rapports et sans échange de tons et de teintes, en un mot, sans aucun des éléments du langage pittoresque. Les peintures des vases archaïques donnent une idée du caractère de cet art avant le ve siècle. Le premier vrai peintre fut Polygnote, contemporain et ami de Phidias. Sans doute ses peintures brillaient plutôt par la fierté et l'ampleur du dessin, par la grandeur du style des figures et par la justesse et la beauté des mouvements que par la magie du clair-obscur et la richesse du coloris. Mais, pour rendre vraisemblables les sujets tragiques qu'il aimait à traiter, comme la *Prise de Troie*, qu'il peignit deux fois au Lesché de Delphes et au Pœcile d'Athènes à côté de la *Victoire de Marathon* où les dieux figuraient combattant à la tête des Grecs, et le *Combat des Athéniens sur le Pnyx contre les Amazones*, on est bien obligé d'admettre que, s'il ne possédait pas encore à fond tous les moyens d'expression propres à son art, du moins dut-il grandement innover en ce sens pour donner à des sujets si compliqués, tumultueux et dramatiques, tout le relief et la profondeur nécessaires à l'expression de la vie et de l'effet. Comme on le voit, la nature de ses sujets était particulièrement religieuse et patriotique et il est bien de la famille des grands et fiers génies de ce siècle incomparable, des Eschyle, des Sophocle, des Périclès, des Ictinos et des Phidias, etc. La simplicité de ses mœurs, sa sobriété et la dignité de son caractère étaient aussi remarquables. Il n'acceptait point de rétribution pour ses œuvres; il se contentait seulement d'être nourri et entretenu dans le Prytanée de la cité durant leur exécution. Mais les cités reconnaissantes l'entouraient de considération et lui faisaient, à son arrivée et à son départ, une réception et une sortie triomphales. Il eut comme collaborateurs, pour l'exécution de ses grandes fresques, Panœnos, frère de Phidias et Micon, ses élèves, et Timarète, fille de ce der-

nier. Son père Aglaophon et son fils du même nom furent aussi d'excellents peintres qui l'aidèrent dans ses travaux.

La peinture, jusque-là exclusivement murale et décorative, prit un grand essor lorsque, à la fin du siècle, l'athénien Apollodore la détacha du mur pour créer le tableau de chevalet. En tant qu'art personnel et distinct, ce fut pour elle un grand progrès, en ce sens que, délivrée de toute contrainte et dépendance, elle dut perfectionner sa technique en même temps que ses principes essentiels déterminant sa raison d'être. Le IVe siècle marque son apogée, et non seulement il n'est pas douteux qu'elle égala la statuaire mais on peut affirmer qu'elle la surpassa. Elle avait en effet beaucoup plus de ressources qu'elle pour exprimer l'idéal nouveau et les tendances naturalistes du nouveau style et cette recherche de la vie et de l'expression passionnelle que seul le coloris peut rendre complètement. Que dis-je, ces ressources mêmes n'étaient-elles pas sa propre essence, son élément propre, son véritable but, une fois détachée de la peinture murale; aussi devait-elle primer dans une société qui aimait avant tout, dans l'art, la passion, la grâce et la vie. Toute l'antiquité a été unanime pour vanter les prodiges de la peinture à cette époque. Les œuvres de Zeuxis et de Parrhasios étaient regardées comme miraculeuses tant la nature y était rendue avec vérité, non comme l'entendirent plus tard les bourgeois romains tels que Pline et Pétrone, mais vérité physique et poétique dans la grâce et la beauté raffinées et naturelles à la fois, comme seul l'atticisme pouvait les concevoir et les exprimer. En effet, c'est à Athènes que la peinture se développa au souffle fécond de la fantaisie ionienne, et c'est de ce foyer qu'elle rayonna ensuite sur toute la Grèce; elle resta la grande dispensatrice de la gloire, et les artistes se rendaient à Athènes de tous côtés pour se faire connaître. C'est ainsi que Zeuxis d'Héraclès et Parrhasios d'Ephèse devinrent Athéniens.

Zeuxis fut élève d'Apollodore d'Athènes, lequel tint le premier rang après la mort de Polygnote. Ses débuts furent merveilleux et bientôt Apollodore reconnut qu'il le surpassait. Sa période d'activité est à cheval sur le Ve et le IVe siècle et il paraît avoir été à la peinture ce que Scopas avait été pour la sculpture, c'est-à-dire novateur sans renier l'ancien style, alliant la grandeur aux raffinements nouveaux. On le vantait pour avoir perfectionné le clair-obscur, mais on lui reprochait ses formes robustes et musclées, ses têtes un peu fortes, sans doute, parce qu'il était resté fidèle aux proportions de Polyclète et au goût ancien. Néanmoins sa réputation fut immense et engagea l'opulente cité de Crotone, colonie de la Grande Grèce, à l'appeler pour orner de peintures murales le temple de Junon Lacinia. Durant ce travail, frappé de la beauté des filles crotoniates, il conçut l'idée de faire une Hélène réunissant toutes les perfections féminines. Pour atteindre ce but, il eut le bonheur de persuader les habitants de la ville de lui envoyer comme modèles leurs plus belles filles, parmi lesquelles il en choisit cinq, et prenant à l'une et à l'autre ce qu'elles avaient de plus parfait, il en composa une figure qui fut considérée comme une merveille de l'Art. Heureux temps pour les peintres où la pudeur se sacrifiait gracieusement à la grandeur de l'Art. S'il faut en croire Pline, qui, quatre siècles plus tard, raconta sur lui et sur les artistes grecs tant d'inepties et de niaiseries, il aurait acquis une grande fortune et sa renommée l'aurait à ce point enorgueilli que, pour faire parade de sa vanité et de sa richesse, il se serait montré aux fêtes d'Olympie recouvert d'une chlamyde où son nom se trouvait tissé en lettres d'or; et que, estimant qu'aucun prix ne pouvait égaler la valeur de ses œuvres, il se serait décidé à les donner. Il produisit beaucoup et on citait parmi ses tableaux les plus célèbres ceux qu'il fit pour Archelaüs, roi de Macédoine (313 à 399), entre autres une *Alcmène* et un *dieu Pan*, un *Zeus sur son trône entouré des autres dieux*, un *Héraclès enfant*,

étranglant les serpents envoyés la nuit par Junon pour le dévorer, une *famille de Centaures* : une *Pénélope*, un *Ménélas à Ephèse*, un *Éros couronné de roses*, un *Marsyas enchaîné*, etc. Le choix de ses sujets atteste que s'il était sensible à la grâce il lui préférait encore la grandeur. Zeuxis paraît avoir été le Phidias de la peinture.

Non moins superbe fut Parrhasios, son contemporain et son émule. Il avait une si haute opinion de son mérite que, suivant Pline, il ne sortait que vêtu de pourpre, la tête ornée d'une couronne d'or, portant à la main un sceptre d'or, comme le prince de la peinture. Sa réputation s'étendit sur toute la Grèce et les principales villes se disputèrent ses œuvres. Rhodes se vantait de posséder son *Méléagre* et son *Héraclès et Persée ;* Corinthe, son célèbre *Dionysos*; Éphèse, son *Mégabise*; Athènes, son *Thésée*, son *Génie du peuple Athénien* et son *Philoctète souffrant*. Les anciens louaient Parrhasios d'avoir apporté beaucoup de perfectionnements à son art en donnant plus d'élégance aux proportions du corps, plus de richesse au coloris, moins de sécheresse aux contours qu'il sut passer avec les fonds et plus de vérité au clair-obscur.

Les villes du nord du Péloponèse qui avaient brillé par leurs écoles de sculpture ne pouvaient rester indifférentes aux progrès de la peinture, bien que le tempérament positif de leurs artistes les poussât plutôt vers la plastique. Timanthe, rival de Parrhasios, sur lequel il avait, injustement d'ailleurs, remporté le prix à Samos, avec son tableau *Ulysse et Ajax se disputant les armes d'Achille*, fonda l'école de Sicyone. *Le sacrifice d'Iphigénie* dans lequel, désespérant d'exprimer la douleur du père, il usa de l'artifice de le voiler de son manteau, fut célèbre par cet aveu d'impuissance peut-être autant que par sa valeur. Eupompe, et son élève le macédonien Pamphyle, exercèrent une grande influence par leur réputation et s'en servirent pour faire décréter l'enseignement obligatoire du dessin dans les écoles de Sicyone. Pamphyle fut le maître d'Apelle

dont la gloire surpassa celle des plus grands peintres de son temps; il s'affirma vers 334 avant notre ère. L'enseignement de Pamphyle était très scientifique et portait uniquement sur l'étude de la figure humaine, précédée de celle de la géométrie et de l'anatomie. Le caractère dorien, par son rationalisme, reste toujours trop pondéré pour être capable d'élan; mais, dans l'enseignement, ce défaut est une grande qualité. Pamphyle ne prenait d'élèves que sur un engagement de dix ans, avec rétribution annuelle d'un talent d'argent, soit 60 mines ou 6.000 drachmes équivalant à 5.560 francs environ; les élèves vivaient sous le toit du maître comme plus tard en Italie et en Hollande. C'était vraiment l'âge d'or de la peinture.

Apelle, ionien d'origine, les uns le font naître à Cos, les autres à Ephèse, est un des plus grands noms de l'histoire de l'Art. Sa renommée éclipsa celle de Zeuxis et de Parrhasios ses devanciers, peut-être parce qu'il vécut sous Alexandre dont il fut le favori. Il exécuta un grand nombre de portraits du célèbre conquérant, debout ou à cheval dans la représentation duquel il excellait (1); il s'adonna, semble-t-il, exclusivement à la peinture de chevalet souvent dans de grandes proportions, comme étant plus propre à montrer l'adresse et la valeur des praticiens. Son pinceau s'exerça sur des sujets variés, toujours avec supériorité. La reconstitution de son allégorie *la Calomnie*, décrite avec tant de détails par Lucien, tenta plusieurs peintres modernes, entre autres Raphaël dans une composition gravée par Marc-Antoine. Non moins célèbre était son *Artémis au milieu de ses vierges chasseresses*, sujet admirablement propice à l'expression des nuances les plus variées de la grâce féminine. Mais l'œuvre où il semble s'être surpassé fut l'*Aphrodite Anadyomène*, c'est-à-dire,

(1) Le plus célèbre de ces portraits fut celui d'Ephèse placé dans le temple d'Artémis où il avait représenté le héros macédonien en Jupiter fulminant, payé par les Ephésiens 20 talents d'or soit environ 150.000 francs. On avait coutume de dire qu'il y avait deux Alexandre, l'invincible, celui de Philippe, et l'incomparable, celui d'Apelle.

émergeant de la mer, pour laquelle, dit-on, la courtisane Phryné lui servit de modèle, aux fêtes d'Eleusis; n'ayant de voile que sa chevelure dénouée, semblable à Aphrodite, elle s'était baignée dans la mer devant la foule émerveillée de sa beauté. Il mourut riche, heureux, honoré, et son dernier regard se perdit dans le sourire d'Aphrodite, dont il faisait un second tableau. Alexandre avait tant d'amitié pour Apelle qu'il allait souvent le visiter dans son atelier pour s'entretenir avec lui et admirer ses œuvres. Il lui fit faire une quantité de tableaux parmi lesquels le portrait de Campaspe toute nue, la plus belle et la plus chère de ses concubines, et s'étant aperçu que le peintre en était amoureux, il la lui donna avec cette grandeur d'âme qu'il savait mettre dans toutes ses actions. Au reste, Apelle fut un homme accompli, tel que Raphaël, plus grandement peut-être. Un trait de sa vie, qui montre la noblesse et la générosité de son caractère, mit tout à coup en relief le mérite de Protogène. Tout entier à son art et modeste dans ses goûts, ce grand peintre vivait à Rhodes, peu connu de ses concitoyens et ses œuvres étaient peu appréciées. Apelle visite incognito la ville et achète publiquement un prix excessif un de ses tableaux, en laissant entendre qu'il le revendrait facilement à bénéfice en le faisant passer pour être d'Apelle, dont il était digne en tout point. Ce stratagème eut plein succès, la réputation de Protogène grandit rapidement avec sa fortune. Parmi ses œuvres, qui furent peu nombreuses à cause du temps considérable qu'il y mettait, on cite les portraits du roi Antigone, et d'Alexandre le Grand, un *Pan*, et le fameux *Yalise* auquel il travailla pendant sept ans et qui jouit d'une telle considération que Démétrius Polyorcète, ayant assiégé Rhodes, leva soudain le siège dans la crainte que ce chef-d'œuvre ne vînt à disparaître sous les ruines de la ville. Apelle reprochait à Protogène de ne savoir pas lever à temps la main de son travail, bien qu'il ne fût lui-même jamais satisfait. Aussi avait-il coutume de signer ses

tableaux : *Apelle me faisait*, pour laisser entendre qu'il ne les considérait jamais comme terminés. Le temps ni la fatigue ne lui coûtaient pour atteindre la perfection et il est certain, d'après ce que l'admiration unanime de l'antiquité nous a laissé sur le caractère et la contexture de son œuvre, qu'il posséda au plus haut degré toutes les qualités de son art et qu'il réalisa tous les progrès dont se vante la peinture moderne. Il perfectionna et porta à leur suprême puissance tous les moyens d'expression propres à la peinture : dessin, composition, draperies, clair-obscur et coloris. Quant à la technique il ignorait la peinture à l'huile; il paraît avoir trouvé autant de ressources dans la pratique de la fresque et surtout de la détrempe et de l'encaustique, qu'il recouvrait finalement d'un vernis de son invention qui leur donnait de l'éclat et leur assurait la durée.

De toutes ces merveilles picturales qui avaient ébloui le monde antique et que s'étaient disputées, à coup de talents, les plus grands princes et les opulentes cités, il n'est rien resté que les descriptions des auteurs latins trop dénués de sens esthétique pour savoir les apprécier. Ni leur solide structure, ni le prix considérable qu'on leur attribuait ne purent les préserver de la brutalité humaine ; leurs subjectiles et le crépi des murs étaient trop fragiles pour résister à l'incendie et au temps. Nous ne connaîtrions en effet rien de cet art, si les nécropoles ou les villes souterraines ne nous en avaient conservé quelques vestiges à vrai dire d'un ordre très inférieur, pâle et incertain reflet d'une si grande lumière à jamais éteinte. Il existe au Musée de Naples des fragments de peintures murales d'influence attique et dans un style approchant du ve siècle, et conformes à l'état de l'art peu avant Polygnote. Elles sont encore ordonnées avec ce parti pris du bas-relief et le coloris sur un modelé sommaire est en teintes plates; mais le dessin en est superbe, les gestes bien observés et pris sur le vif et le style fier et libre. Ce sont des vainqueurs

aux courses équestres ou aux exercices militaires[152]: un robuste guerrier suivi de son compagnon reçoit de la main d'une jeune femme, sans doute une Niké, le vase de la liqueur d'immortalité, thème fréquent de l'âge héroïque. Un cavalier monte une superbe pouliche suivie de son poulain; un autre, plus jeune, galope sur un coursier admirable de dessin et d'allure; à côté une danse funèbre de jeunes filles voilées et enveloppées d'amples draperies de couleurs alternantes, les bras entrecroisés et se tenant par la main, conduites par un jeune coryphée jouant de la lyre. Les costumes sont

FIG. 152. — Peinture du Musée de Naples.

samnites, mais l'art est purement grec et ionien. Un autre document précieux est une réminiscence en mosaïque d'une peinture célèbre, croit-on, de Héléna, fille de Timon, peintre aussi de renom; elle représente la bataille d'Issus et a été trouvée à Pompéi. Malheureusement les exigences de l'art lapidaire si limité en ses moyens et aussi la postériorité décadente de cette copie l'ont rendue médiocre et incomplète ; mais la composition en est très bien ordonnée selon les meilleures traditions de l'Art et lui a mérité de servir souvent d'exemple aux peintres modernes. *Les Noces Aldobrandines*[153], sont depuis longtemps connues et ont exercé une salutaire influence sur l'Art, depuis leur apparition. Est-ce une copie libre, comme on l'a cru, des

Noces d'Alexandre et de Roxane d'Aétion, décrites par Lucien? En tout cas, elle est du temps d'Auguste et nous présente certainement une interprétation courante d'une œuvre du IIIe siècle. Les fresques exhumées à Pompéi et surtout à Herculanum comme étant plus anciennes nous donnent parfois un écho délicieux, quoique bien altéré et sommaire, de la peinture du IVe et du IIIe siècle. Exécutées par des escouades de barbouilleurs, elles n'étaient que le papier peint de cette époque; mais malgré cette origine vulgaire, elles ne laissent pas de susciter notre admiration par le charme, la variété des sujets et des effets, par le parfum d'atticisme qui se dégage de leur style gracieux et léger, qui les rapprochent parfois de celui des coroplastes tanagréens. Nous restons étonnés que des artisans, puisant par ci par là, parmi les copies des

Fig. 153. — Noces Aldobrandines.

chefs-d'œuvre pour les adapter à leurs combinaisons décoratives, aient apporté tant de sens artistique, une telle exquisité de goût, et, en même temps, une expérience et une délicatesse de pinceau, dans ces productions hâtives, que l'art moderne n'a pu égaler, et l'on se demande ce qu'étaient donc les œuvres des grands peintres : notre admiration s'en accroît sans pouvoir, hélas ! se satisfaire.

L'Art Grec après Alexandre.

La fin du IVe siècle, de 323 à 301 est marquée par de grandes perturbations politiques occasionnées par la lutte entre les généraux d'Alexandre, pour le partage de son vaste empire. Finalement il fut divisé en trois grands royaumes : celui de Syrie, c'est-à-dire l'Asie, échut à Séleucus; celui d'Égypte, l'Afrique, à Ptolémée Soter; et celui de Macédoine, l'Europe, à Antipater. Cette hellénisation du monde connu alors servit à la diffusion de l'art grec qui prend dorénavant le nom *d'hellénistique*. Mais cette dispersion loin du sol qui l'avait enfanté et nourri, par son absorption d'éléments étrangers et souvent répulsifs, lui sera fatal et dès les débuts du IIIe siècle commence la décadence; c'est la fin prochaine, mais sa mort comme celle de la liberté grecque ne sera pas sans héroïsme et sans grandeur. Tel le soleil dore encore les cimes avant de disparaître dans la nuit prochaine. La liberté était l'élément indispensable du génie grec. Alexandre lui porta le premier coup, préparé par l'étroitesse et la dureté d'esprit des Spartiates, jaloux d'Athènes, et incapables de la remplacer. Les Romains en profitèrent à leur tour.

Plusieurs centres nouveaux se forment à la suite de ces événements. L'Asie Mineure, où l'art ionien avait toujours été très prospère, redevient le principal foyer. La fortune prodigieuse des Attales, qui occupaient l'an-

cien empire de Crésus, avait fait de Pergame, leur capitale, une cité brillamment artistique. C'est d'elle que nous viendront les plus beaux spécimens de la sculpture du IIIe siècle. Les Attalides qui, du démembrement de l'empire de Séleucus, avaient constitué le royaume de Mysie, eurent souvent à se défendre contre leurs turbulents et belliqueux voisins, les Gaulois, qui, après leur panique de Delphes, étaient parvenus à s'établir dans le nord de l'Asie qui en prit le nom de Galatie. Attale II, en 240 avant Jésus-Christ, avait remporté sur eux une victoire éclatante: nous parlerons plus loin du sou-

FIG. 155. — Athéna combattant les Géants (Pergame).

venir sculptural qu'il dédia à Athéna sur l'Acropole d'Athènes. Or Eumène II, leur ayant à son tour infligé une défaite en 197, voulut aussi laisser un monument commémoratif de sa victoire : il éleva sur l'Acropole de Pergame un autel colossal à Zeus et à Athéna. Ce monument était composé d'un soubassement élevé, dont la plateforme recevait une colonnade ionique, sans statues dans les entrecollonnements comme au Mausolée ; de trois côtés, au fond et latéralement, un mur formait une enceinte à ciel ouvert. La partie en arrière de la colonnade était ornée d'une frise ainsi que le soubassement de l'autel; les bas-reliefs de la première frise intérieure et de moins grande dimension avaient trait au mythe

de Téléphos, héros pergamien. Très endommagée, elle offre moins d'intérêt que la seconde, en haut-relief, qui se déroule sur 140 mètres de longueur avec 2 m. 30 de haut. Le sujet représenté est la *Gigantomachie*, sujet favori des Grecs qui aimaient à s'identifier à leurs dieux lumineux luttant contre les forces de la nuit et de la barbarie; ici l'allusion visait leurs victoires sur les Galates, comme auparavant sur les Troyens et les Perses, asiatiques, personnifiés par les Amazones. La partie de ce travail, vraiment gigantesque, où l'on voit Zeus et Athéna aux prises avec les Géants[155], certainement la plus importante, est heureusement la mieux conservée. La figure du jeune géant terrassé par Athéna, pour lequel intercéde Géa, la Terre émergeant du sol, à mi-corps, est pathétique et rappelle le mouvement et l'expression douloureuse du *Laocoon* qu'elle a sûrement inspiré. Isogonos, que d'autres appellent Epigonos, est l'auteur de ces admirables et puissantes sculptures que des fouilles, heureusement pratiquées en 1880, ont mises à jour et qui sont au Musée de Berlin. Ce même sujet avait déjà été traité différemment et dans un motif analogue par des sculpteurs de l'École de Pergame, en 240, c'est-à-dire plus de quarante ans auparavant, conjointement avec le *Combat des Athéniens contre les Amazones*, la *Bataille de Marathon*, et la *Défaite des Galates en Mysie par Eumène II*. Ces groupes faisaient, paraît-il,

(*Phot. Braun et Cie.*)

FIG. 156. — Le Gladiateur combattant (Louvre).

partie d'un ensemble de cinquante figures, disposées sur trois étages en gradins d'un monument situé au-dessus du Théâtre de Dionysos, sur l'Acropole d'Athènes. Plusieurs d'entre elles existent disséminées dans divers musées, à l'état complet ou fragmentaire, sans parfois être connues pour telles et je ne doute pas que le chef-d'œuvre du Louvre, le soi-disant *Gladiateur combattant*[156], ne soit autre qu'un héros athénien combattant une Amazone à cheval avec laquelle il se groupait, et provenait de ce monument. La plupart de ces statues furent transportées à Rome d'où nous vient cet admirable spécimen de l'art grec à cette époque, et le style et le type offrent ce mélange de Scopas et de Lysippe qui est le caractère de l'école de Pergame. Plusieurs autres productions de cette École étaient depuis longtemps connues et même célèbres sans qu'on pût en préciser la provenance et la signification : tels le groupe improprement dénommé *Arria et Petus*[157], et la fameuse statue, d'aussi fausse appellation, le *Gladiateur mourant*, provenant également du même monument. On sait maintenant que le premier représente un Gaulois, plus correctement un Galate, s'égorgeant, après avoir tué sa femme, pour échapper à la servitude, et que l'autre est un Galate mourant, reconnaissable à son type ethnique, à la *torquæ* ornant son cou, à son bouclier et à sa trompe guerrière.

Fig. 157. — Arria et Petus.

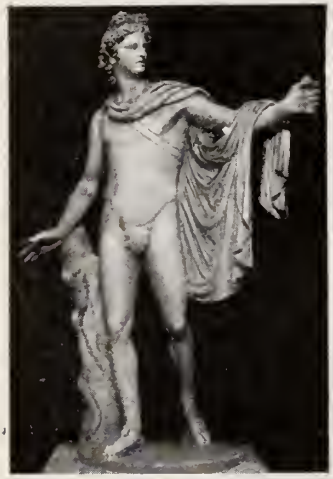
Rhodes et Tralles eurent aussi leurs écoles florissantes. Nous avons vu, à propos de Protogène, que l'école de peinture de Rhodes était très prospère et brillante. La sculpture, naturellement, ne lui fut pas inférieure;

mais l'amour du grandiose, de l'énorme, de l'excessif, fruit des campagnes merveilleuses d'Alexandre et aussi de l'abaissement du goût et des caractères, fut un écueil où se brisa son élan. J'ai parlé de la folie de Charès, l'auteur du fameux colosse de Rhodes haut de 32 mètres (1) et de 280 avec son soubassement, à l'entrée du port et qu'un tremblement de terre renversa, 224 ans avant notre ère. L'œuvre la plus remarquable qui nous soit parvenue de cette École est le groupe fameux du *Laocoon*[158], dû à la collaboration de trois sculpteurs rhodiens, Polydoros, Agésandros et Athénodoros. Que n'ont pas dit les Lessing et les Winckelman, sur cette œuvre qui, à leurs yeux et à ceux de leurs contemporains passait pour être ce que la sculpture grecque avait produit de plus parfait. Depuis, la connaissance des œuvres de Phidias a bien modifié cette opinion, et elle vient bien loin dans la classification des chefs-d'œuvre du ciseau hellénique. Les trois sculpteurs associés n'étaient pas d'égale force et l'art des deux fils est bien inférieur à celui du père, si remarquable par la science et l'expression

FIG. 158. — Le Laocoon.

(1) De 70 coudées d'après Pline, rééditant Strabon; elle était en bronze.

vraiment pathétique de la souffrance physique et morale d'une mort causée autant par le venin des serpents que par la douleur de voir périr ses enfants, enlacés avec lui, impuissant à les secourir. Toutefois quelque chose de spontané manque à cette œuvre importante où l'on sent trop l'effort et pas assez l'émotion. Le *Laocoon* date de 80 ans avant notre ère, mais on ne peut affirmer qu'il soit la copie d'un original en bronze, bien que cela paraisse probable.



(A. G., Phot.)
FIG. 159. — Apollon du Belvédère.

Un autre groupe fameux, le *Taureau Farnèse* ou plutôt le *Supplice de Dircé par Amphion et Zéthos pour venger Antiope leur mère*, provient de l'École de Tralles qui dérive de celle de Rhodes; il est dû également à la collaboration de plusieurs sculpteurs: Apollonios et Tauriscos; il fut transporté à Rome d'où il fut exhumé au XVIe siècle, mais très endommagé. Giovanni della Porta le restaura en 1546, ou plutôt il en disposa les fragments dans un arrangement peu conforme à leur disposition première, comme on le voit sur une monnaie de Thyatire. Le bas du corps de Dircé et les torses des deux frères sont les seules parties antiques conservées.

L'esprit de ces deux compositions est bien dans cette recherche de la douleur qui distingue la plupart des œuvres de cette époque. Le VIe siècle avait, sur le facies archaïque des statues viriles ou féminines, exprimé le rire étonné de l'enfance, le Ve la majesté sereine des dieux, le IVe la grâce et l'amour au sourire énigmatique.

Le IIIe et les suivants, témoins de la perte de la liberté de la patrie, et secoués par les événements les plus tragiques et les bouleversements sociaux se complaisent dans l'expression de la douleur et de la violence. Le style d'Isogonos, le grand sculpteur de ces temps, aime la force violemment agissante et fougueuse. Tout est mouvementé, passionné, dramatique, et les dieux n'ont pas plus de mesure que les hommes. La rapidité et l'énergie du geste, les draperies flottantes et secouées, l'élan, les convulsions de la vie torturée, les monstres affolés, la recherche de l'effet font de ces productions une dépendance de la peinture plutôt que de la statuaire, dont on a perdu le vrai sens. Sans doute le sentiment tragique fut de tout temps un des aspects de l'art grec, mais il ne se manifestait qu'à bon escient, par un contraste heureux avec la sérénité et la grâce. Héraclès, le dieu des luttes laborieuses, agit déjà violemment sur les métopes d'Olympie pour capturer le taureau crétois, et cette vigueur ne fut guère surpassée dans la frise du Mausolée par Scopas, le premier qui exprima la passion extérieurement. Une statue où l'on a refréné ces tendances et dont la copie, probablement d'un original en bronze, laisse la date indécise, mais incontestablement sortie de cette école qui s'inspire de Lysippe et de Scopas, du premier pour le mouvement, du second pour l'expression, c'est l'*Apollon du Belvédère*[159], qui a eu le tort d'avoir formé Canova et

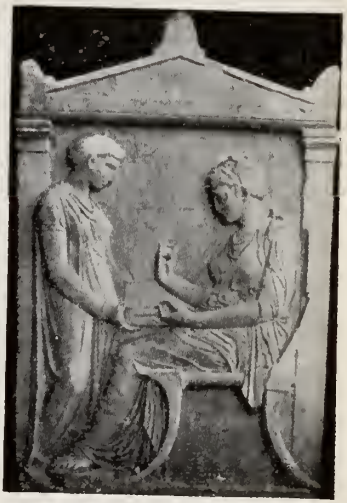


FIG. 160. — Stèle d'Egeso.

son école. Certes, la figure est d'un beau jet et le geste du dieu qui vieut de frapper Python de ses flèches est admirable de simplicité et de grandeur, de même l'expression émue, dédaigneuse et courroucée du visage, est rendue avec élégauce et mesure; mais il y a, à part la tête, une telle absence de vie et d'ac-

FIG. 161. — Stèle du Louvre.

FIG. 162. — Stèle: L'homme au chien

cent dans ce corps poli et insensible, où la nature n'a pas été assez consultée, quelque chose de froid, d'académique, d'appris qui, par son absence d'émotion, manque de nous émouvoir. La statue d'*Artémis à la biche*, sa sœur de père et d'art, conservée au Louvre, mérite les mêmes louanges et les mêmes critiques.

L'application des bas-reliefs à la sculpture funéraire

a produit ces admirables stèles qui ne sont pas les moins intéressantes productions de l'art grec. Chose singulière, au moment où l'art statuaire se perdait dans les convulsions de la passion extérieurement étalée et violemment dramatisée, la sculpture des stèles reste décente, discrète, contenue dans l'expression de la douleur, qui sans doute ne perd pas toute espérance. Ce sentiment délicat de la mesure et de l'harmonie, cette décence qui est la fleur de l'idéal le plus pur, cette retenue discrète de la douleur, d'autant plus éloquente qu'elle est voilée[160], est un écho persistant, d'une forme touchante et poétique, du grand art heureux et naturel du Ve siècle et cette quiétude revêt un charme infini[161] à côté des contorsions de goût du temps. Elle s'est maintenue jusqu'à la fin comme la croyance réconfortante, que la mort n'était qu'un passage heureux de cette vie à une autre meilleure[162].

Les Arts Mineurs.

L'Art est vraiment l'atmosphère que l'Hellène respire; il l'identifie avec la Lumière, principe et symbole de ses dieux immortels toujours puissants, jeunes et beaux. Zeus, Héra, Apollo, Athéna, Hermès, Dionysos, Héraclès sont des personnifications de la Lumière. Tout ce qu'elle éclaire, tout ce qui se voit doit en être embelli, vivifié. Il n'est rien qui échappe à l'ambiance esthétique. Sous la main de l'ouvrier grec l'objet le plus vulgaire, l'ustensile le plus trivial deviennent des objets précieux, sinon par la matière au moins par la forme et l'ornementation. Notre admiration ne cesse d'être stimulée à la vue du goût exquis dont le génie grec sait revêtir la matière, et des ressources infinies de sa fantaisie inventrice : choses usuelles, ustensiles, vases, étoffes, armes, etc., s'animent et se transforment. Leur

costume, même leurs gestes étaient de l'art ambulant, en ce sens qu'ils ne faisaient qu'étoffer le corps sans en altérer les proportions, ni les divisions. C'étaient des morceaux d'étoffe de forme carrée ou oblongue, tissés par les femmes dans le gynécée et qui pouvaient pour l'ordinaire, indifféremment servir à draper l'homme ou la femme, sous le nom de *diploïs* ou *péplos*, de *chlamyde* ou d'*himâtion*. A considérer les aspects multiples, tour à tour sévères ou gracieux, qu'ils savaient donner à l'ajustement de cette étoffe rectangulaire, on croirait qu'ils avaient plusieurs sortes de costume et l'on s'y trompe encore aujourd'hui. C'est que le goût de chacun présidait à l'ajustement qui convenait le mieux à sa nature, selon son caractère propre, et chacun savait, avec un tact vraiment esthétique, trouver la combinaison la plus appropriée à son corps, rendu d'autre part le plus beau possible par les exercices gymnastiques. Ainsi, que le Grec de tout âge se montrât au stade dans la splendeur de sa nudité ou sévèrement et élégamment drapé dans son *péplos*[163] ou sa chlamyde, il ne cessait d'être un sujet d'observation et d'études propre à inspirer les artistes qui vivaient ainsi dans une atmosphère de beauté. Quelle fête pour les yeux, quelle mine inépuisable pour l'artiste, que le spectacle sobre, et riche à la fois, d'une place ou d'une rue d'Athènes, avec l'Acropole dominant au loin, je ne dis pas aux jours des Panathénées, mais à tout autre moment, surtout quand les mœurs ioniennes prévalurent, apportant plus de

Fig. 163. — Sophocle.

luxe et de fantaisie et en même temps plus de mystère dans le costume de la femme. Et il en était de même pour toutes les villes de la Grèce; témoins les admirables figurines de Tanagra en Béotie, de Myrrina près de Pergame, et celles de Corinthe, etc. Tout artisan devient artiste devant la beauté constamment rencontrée, soit vivante et agissante, soit exprimée par les grands artistes. Aussi, à côté de représentations inspirées par la figure vivante,

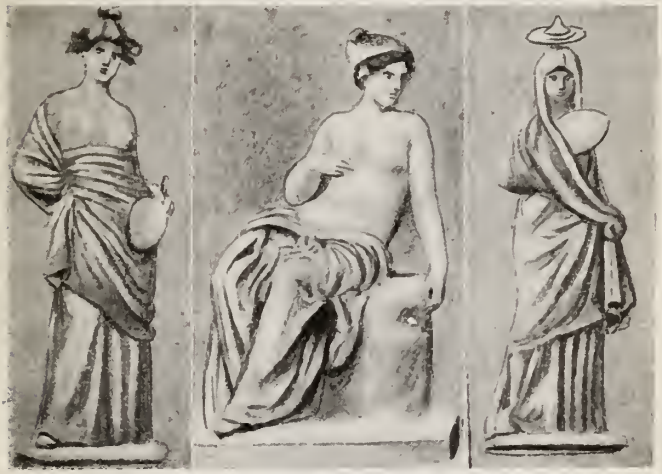


FIG. 164. — Figurines de Tanagra.

trouve-t-on quantité de reproductions des chefs-d'œuvre de la statuaire, dont plusieurs ne nous sont plus connues que par ces petites terres cuites. Elles répondaient aux idées riantes dont les Grecs entouraient la mort. Peu coûteuses, les moules les reproduisant à profusion, elles accompagnaient le défunt dans sa tombe, symboles de ses affections, de son âge, de ses goûts, de sa profession; les nécropoles en ont livré un nombre incalculable. Les plus belles sont du IVe siècle [164] et l'influence des écoles de Scopas et de Praxitèle y est manifeste : les représentations féminines sont les plus nom-

breuses, et rien n'égale le charme, la grâce intime qui s'en dégage. Cette vision élégante sur la vie familière des citadins et même des paysans a été une révélation et les modestes œuvres des coroplastes constituent, à côté de la grande statuaire, une sculpture de genre qui nous fait pénétrer davantage dans la société hellénique. Originale et fantaisiste après le IVe siècle, elle est à la grande plastique de bronze ou de marbre, ce qu'est l'idylle à la tragédie.

(A. G., Phot.)

FIG. 165. — Vase mycénien (musée Borelli, Marseille).

Pareillement, les vases peints par rapport à la peinture antique, dont ils sont une réminiscence, une appropriation très affaiblie sans doute, mais admirable encore dans ses grandes lignes, des œuvres murales depuis longtemps disparues. Là seulement nous pouvons suivre les évolutions de cet art depuis ses d buts rudimentaires jusqu'au grand siècle et après. Ayant la même destination funéraire que les statuettes en terre cuite, le sein de la terre a, heureusement pour nous, conservé ce qu'on lui avait confié, et la piété pour les morts, qui plaçait dans leur tombe les objets précieux et emblématiques, nous a légué une quantité innombrable de vases peints. On en compte plus de 40. 00 trouvés un peu partout et répartis dans tous les musées et collections d'Eu-

rope et d'Amérique. Les plus anciens spécimens de la poterie antique, découverts à Santorin, à Issarlyck, et Mycènes[165] sont grossièrement décorés d'ornements ondulés et géométriques. Les figures et les animaux y sont traités d'une façon si rudimentaire qu'ils ressemblent aux dessins enfantins; tels sont aussi les vases dits dipyliens du nom d'une nécropole athénienne. Après la conquête dorienne, les Cyclades et surtout Corinthe[166] sont les grands centres de production, et les vases corinthiens, sur le fond jaune desquels se détachent des figures noires[167] avec des rehauts blancs et violets, servent de types. Leur décoration par zones superposées comprend surtout des animaux. Mais ce n'est vraiment qu'à partir du VIIe siècle que cette céramique, par la représentation des sujets héroïques, mythologiques et historiques, devient remarquable, et nous donne un écho de la peinture murale archaïque. Puis, avec le VIe et pour ne plus cesser, viennent les innombrables séries de vases peints de figures rouges ou jaunes[168] sur fond noir, qui nous fournissent les documents les plus précieux et variés sur les progrès du dessin, et la signa-

(*A. G., Phot.*)
FIG. 166. — Vase grec Ve siècle.

FIG. 167. — Vase archaïque : figures noires sur fond jaune.

ture des céramistes, prouvent qu'ils jouissaient de leur temps, d'une réputation professionnelle, tels qu'Euphranor, Douris et Brygos. Les céramiques athéniennes, par leur goût délicat et libre, furent particulièrement recherchées et les *likythos*[169] à fond blanc des Ve et IVe siècles montrent parfois un style charmant, exquis, original, qui les rapproche des beaux bas-reliefs des écoles ioniennes, et les sujets, directement inspirés des idées religieuses sur la mort, sont curieux par leur nouveauté.

FIG. 168. — Vase du IVe siècle : figures jaunes sur fond noir.

La déchéance d'Athènes produisit une première diffusion de l'art en Grèce et dans les colonies de la Grande-Grèce surtout, mais les vases de fabrication italiote ne retrouvèrent plus la beauté et la naïveté du dessin et la grandeur de style de l'art de la métropole qui les avait inspirées. Enumérer le grand nombre de sujets représentés serait impossible : ils embrassent les mythes, la légende, l'histoire, les scènes religieuses ou familières, tout le monde hellénique. Mais ce qui est digne de remarque, c'est que, dans ce nombre incalculable de vases de

FIG. 169. — Likythos blanc (peinture au trait).

toute époque, de toute provenance et de tout style, il n'en est pas un qui soit la répétition d'un autre. Ces artisans, inspirés ou ingénieux, travaillaient d'abondance, de premier jet, et certainement improvisaient devant le tour du potier.

Cratère, cratère orné, oxybaphon, kélébé

FIG. 170. — Grands récipients.

La forme des vases est très variable; on peut cependant les classer en trois catégories, d'après leur destination et leur usage. La première[170] comprend les grands récipients à large ouverture : c'est le *cratère*[170] qui servait au mélange de l'eau et du vin, les anses sont en bas pour le soulever; l'*oxybaphon*, aux anses placées un peu plus haut et la *kélébé* en dérivent; le *stamnos*, l'*hydrie*, l'*amphore*, la *kalpys* à l'embouchure plus étroite, servaient à transporter les liquides. Le second groupe[171] comprend les vases à boire: la *kylix* ou coupe d'une forme si gracieuse, la *canthare*, vase dionysiaque muni de deux anses élevées et élégantes; le *kyathos*, à l'anse unique plus

Amphore, stamnos, hydrie, kalpys.

FIG. 170. — Petits récipients.

Œnochoé, kylix, canthare, kyathos.

FIG. 171. — Vases à boire.

élevée encore, dérivent de la *kylix*; le *karkesion*, qui en est une variante pittoresque et le *rhyton*[172], sans anse et sans pied. Puis la dernière catégorie[172] nous offre les formes raffinées des petits vases à parfums, dont le *likythos* est le gracieux type : ce sont l'*aryballe*, l'*ulpé*, le *bombylos*, l'*alabastron* et le *kotyliscos*. La décoration de ces vases était naturellement en rapport avec leur destination et leur usage; ceux qu'on a trouvés dans les nécropoles étant les seuls qui nous soient parvenus, présentent des sujets faisant allusion à la vie future, par les représentations symboliques tirées des cérémonies religieuses, des scènes mythologiques ou légendaires et même familières, nous offrant ainsi un champ d'études considérablement étendu et intéressant.

Karkesion, likythos, aryballe, ulpé.

FIG. 172. — Vases à parfums.

L'art textile était aussi très florissant en Grèce et le génie inventif de cette race privilégiée, avait su lui donner mille aspects artistiques. Malheureusement, la fragilité des tissus nous a privés du moindre spécimen en ce genre. Le large *peplos* que les jeunes Athéniennes, vouées au culte d'Athéna, tissaient pour être offert à Athéna Polias, dont il devait revêtir la statue archaïque en bois d'olivier et remplacer le précédent soigneusement conservé dans l'*opisthodomos*, était une véritable tapisserie : sur un fond de safran se détachaient des

Arybal e, bombylos, alabastron. kotyliscos, rhyton,

FIG. 172. — Vases à parfums et à boire.

figures représentant la *Gigantomachie* où Athéna avait combattu à côté de Zeus, son père, et d'autres sujets s'inspirant de la gloire de la déesse éponime. Nous avons cité un vase athénien du ve siècle, représentant Pénélope assise devant son métier, recevant les adieux de Télémaque. Le métier, très fidèlement reproduit, est exactement celui de haute lisse employé aux Gobelins, sauf l'ensouple ou rouleau du bas remplacé par des pesons; il s'en suit que Pénélope roulait sa tapisserie par le haut à mesure qu'elle l'exécutait, contrairement à la pratique actuelle. D'ailleurs l'artifice qu'elle emploie pour dérouter les prétendants ne pouvait s'appliquer qu'au tissage d'une tapisserie, le seul qui permette, comme j'en ai fait l'expérience (1), de détruire la trame, sans couper les deux rangs de fils de chaîne. Cet épisode de l'*Odyssée* prouve au moins que la tapisserie était en pratique dans les gynécées du temps d'Homère. Le linceul du vieux Laërte que tisse Pénélope[173] était couvert, comme le *peplos* d'Athéna, de représentations viriles et animales, à l'instar des vases archaïques.

FIG. 173. — Hestia ou Pénélope.

Les Grecs ont porté à leur suprême perfection, toutes les spécialités de l'Art. Ils nous ont laissé des exemples d'un goût exquis et inimitables dans les arts, dits industriels. La gravure en pierre fine, intailles ou camées, se vante de Pyrgotèle et la gravure en médaille et les monnaies nous offrent aussi de vrais chefs-d'œuvre[174], parmi lesquels brillent au premier rang les monnaies de

(1) J'ai rempli les fonctions d'inspecteur des Travaux d'art à la manufacture nationale des Gobelins de 1873 à 1877.

Syracuse[175]. La série commence par des exemplaires de haut archaïsme, faits au marteau, qui se prolongent malgré les progrès de la sculpture. Les monnaies athéniennes sont remarquables par leur caractère, comme celles de la Sicile par la grâce, la pureté de style et de dessin. Euménos et Sosios au ve siècle, Kimon et Evaïnetos sous Denys l'Ancien, le dernier surtout, sont les plus grands médailleurs de l'antiquité ; leur style est un mélange de dorien et d'ionien comme les plus belles choses que l'art grec ait produites, en sculpture avec Phidias, en peinture avec Apelle, élèves l'un et l'autre

FIG. 174. — Athéna Parthénos (médaille de Koul-Oba).

FIG. 175. — Monnaie de Sosios.

de maîtres sicyoniens et athéniens; Syracuse était colonie dorienne. Plus tard, en 353, Théodotos de Clazomène s'illustra, mais sans les surpasser.

Les derniers temps de la Grèce nous sont mal connus. L'agonie fut longue et résistante : une si puissante personnalité, une telle vitalité ne pouvait disparaître sans convulsions violentes. Il y eut des moments d'espérance et d'héroïsme; Démosthène, Phocion, Épaminondas, Philopœmen furent d'illustres victimes du patriotisme. Du jour où Athènes perdit l'hégémonie et cessa d'être le cœur et la tête de l'antique et vivace Hellade, c'en fut fait de l'existence du monde grec. Sparte envieuse, étroitement égoïste, ne pouvait la remplacer; elle prépara l'écrasement macédonien, précurseur de la conquête romaine.

Développement du sujet de la Cistula étrusque de la figure 181.

L'Art Étrusque.

Il y a trois quarts de siècle à peine, nous ne connaissions encore que peu de chose de la civilisation des Étrusques et rien de leur art quand, par un heureux accident, la voûte d'une chambre sépulcrale s'effondrant tout à coup sous la marche pesante d'un bœuf de labour, révéla soudain la grandeur oubliée de ce peuple d'opulents agriculteurs. Cet événement eut un grand retentissement parmi les archéologues, et sur l'emplacement recherché des antiques cités étrusques, perdues dans le désert inextricable des Maremmes pestilentielles, des fouilles, dont l'initiative est tout à l'honneur de deux Français, Alex. François et Noël des Vergers, qui payèrent d'une mort prématurée leur dévouement à l'art, furent pratiquées méthodiquement, donnant les résultats les plus imprévus et les plus fructueux, pour permettre de reconstituer cette grande civilisation disparue.

Selon Hérodote, les Étrusques, qu'il appelle Tyrrhéniens, étaient originaires de la Lydie, province importante alors de l'Asie Mineure. Il raconte que vers le xve siècle avant notre ère, une famine persistante contraignit une grande partie du peuple lydien à s'expatrier; sous la conduite de Tyrrhénos et de Tarquons, fils du roi, ils s'embarquèrent sur la mer Egée et, après diverses péripéties, abordèrent en Italie sur les bords du Tibre. Cette origine, conforme à celle qu'ils se donnaient eux-mêmes et adoptée par toute l'antiquité, à l'exception de Denys d'Halicarnasse qui les dit autochtones et d'Hellanicus qui en fait des Pélasges, a été contestée de nos jours et plusieurs hypothèses ont été mises en avant, mais sans rencontrer de crédit, et force a bien été d'y revenir, du moins, en acceptant le fond, sinon la forme romanesque. Seule, en effet, elle peut expliquer les nombreuses et profondes analogies qu'on remarque entre les Étrusques et les peuples du plateau de l'Asie Mineure, surtout les Lydiens qui jouissaient, dès le xII^e siècle, époque la plus éloignée où l'on puisse placer cette émigration, d'une civilisation assez avancée et toute hellénique. Comme eux, ils observent les mêmes pratiques pour la sépulture de leurs morts, répondant sans doute aux mêmes croyances sur la vie future; ils construisent des tumuli sur des soubassements circulaires en maçonnerie, renfermant des galeries et des salles funéraires comme la gigantesque Cucumella[177] près de Vulsi, construite indubitablement à l'imitation de celle de Sipyle, ou taillent en plein roc des façades architecturales à l'entrée de leurs hypogées, comme à Norchia[178], Savana, Castel-d'Asso, qui rappellent celles des tombes de la Phrygie et de la Ly-

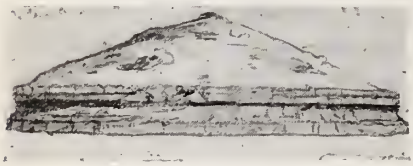


FIG. 177. — La Cucumella.

die. Ils connaissent la voûte que ceux-ci avaient apprise des Assyriens et des Égyptiens; leur religion est également basée sur les rites de la divination; leur costume est à peu près le même : une longue robe plissée bordée de pourpre et un court manteau, les brodequins à la poulaine[179] et le bonnet phrygien; leurs lucumons ont les mêmes insignes que les rois lydiens, etc., etc. Ce sont là des rapprochements, parmi tant d'autres, tellement précis et caractéristiques, qu'ils ne peuvent être

FIG. 178. — Norchia.

l'effet du hasard; mais ceux que nous fournira l'étude comparative de leur art, seront encore plus probants en faveur de la tradition d'Hérodote.

Quoi qu'il en soit, ces immigrants, arrivés par mer ou par terre, comme d'autres le pensent, assujettirent d'abord les diverses peuplades italiotes qu'ils trouvèrent établies dans la péninsule et fusionnèrent ensuite avec elles; c'étaient apparemment des Celto-Pélasges, si l'on peut donner ce nom à ce peuple étrange et énigmatique qui occupa, pendant des milliers d'années, sans laisser d'histoire, toutes les contrées alors habitables à des chasseurs et à des pasteurs nomades, de l'an-

cien et même du nouveau monde, comme en font foi encore aujourd'hui, malgré leur incommensurable antiquité, les nombreux témoins qu'ils ont laissés de leur séjour ou de leur passage : murs pélasgiques, terramares, menhirs, dolmens, stations lacustres, alignements gigantesques, tout ce qui constitue l'âge mégalithique. Ces peuplades italiotes, d'ailleurs, devaient être le produit d'afflux antérieurs et renouvelés de la même race aryenne ou indo-européenne qui, périodiquement, rejetait le trop plein de sa population sur les pays précédemment occupés par elle et refoulait leurs aînés toujours plus avant, jusqu'à l'Océan. Ces affinités ancestrales facilitèrent sans doute singulièrement l'amalgame des premiers avec les derniers occupants. Et, quand au VIIe siècle, Démarate, chassé de Corinthe par le tyran Kypsélos, se réfugia avec une suite d'artistes, à Tarquinies, où, sans doute, il avait déjà des attaches, le terrain de l'Étrurie était bien préparé pour recevoir une plus complète hellénisation.

FIG. 179. — Guerrier étrusque. Brique peinte du Louvre.

J'ai insisté sur ces faits historiques, à cause de l'importance qu'ils doivent avoir à nos yeux. Ils marquent la projection lointaine des premiers rayons de l'art grec dans nos pays septentrionaux, alors plongés dans la plus obscure barbarie, portant le germe de nos grandeurs artistiques futures, en vertu de cette mystérieuse progression de l'Art, de l'est à l'ouest, et du levant au couchant.

Les Étrusques comprirent, dès leur arrivée, tout le parti qu'ils pouvaient tirer de ce fertile et beau pays,

si pernicieux et malsain cependant, à cause de la stagnance de ses eaux dont l'air était infesté. Ils résolurent de l'assainir et de le transformer comme avaient fait tant de milliers d'années auparavant les Égyptiens, leurs ancêtres peut-être, en prenant possession de la vallée du Nil. Actifs, industrieux, agriculteurs avant tout, ils se mirent à l'œuvre et, par des travaux hydrauliques admirés encore aujourd'hui, ils parvinrent à drainer les terrains plats et mouillés, à canaliser les eaux dormantes, à endiguer les torrents, à dessécher les marais et les lagunes, à transporter, par des émissaires, si solidement voûtés qu'ils servent encore aujourd'hui, le trop plein des lacs jusqu'à la mer, à combler les bas-fonds et l'estuaire des fleuves en dirigeant sur eux les eaux d'alluvion, etc. Bref, à force de ténacité et d'industrie, ils domptèrent la nature si heureusement, que ces contrées dont la mal'aria avait fait alors, comme aujourd'hui, un vrai désert aux vastes et morbides solitudes, devinrent, par leurs mains, un véritable Éden, comme l'est aujourd'hui la Toscane des environs de Florence, et que là où régnaient le silence et la mort, ils créèrent la vie exubérante, l'activité et la richesse. Des villes superbes, remplies d'une population riche et entreprenante, s'élevèrent de toutes parts des rives du Pô à celles du Tibre ; celles bâties sur le versant des Apennins n'ont pas cessé d'exister et de porter leurs noms : Fesulæ, *Fiesole*, Arretum, *Arezzo*, Cortona, Perouzia, Ariminium, *Rimini*, Clusium, *Chiusi*, Volaterra, *Volterra* Vulcinii, *Bolsena*, etc., mais celles de la plaine, Luna, Populonéa, Vétulonia, Vulci, Céræ, Rosellæ, Veiia, Tarquinies, Préneste, etc., ont disparu par suite de l'abandon de ces admirables travaux hydrauliques qui demandaient, comme ceux des polders de la Hollande, un entretien de chaque instant, conséquence fatale de l'occupation romaine et de l'invasion des Barbares. Quelques-uns cependant ont résisté à tant de causes de destruction et servent encore aujourd'hui, comme la Cloaca Massima [180] et les émissaires de Albano, de Gravisæ, etc.

Et cependant ce sont ces villes disparues dans les Maremmes décimées par la fièvre, ou plutôt leurs nécropoles souterraines retrouvées, qui devaient nous révéler, avec tant d'éclat, ce vieux monde étrusque par ce qu'il nous a laissé de plus typique : son art. Car, moins heureuse que pour les hiéroglyphes, la philologie moderne n'est point encore parvenue à déchiffrer les nombreuses inscriptions recueillies dans les tombeaux et de ce fait un puissant moyen d'investigation nous échappe. Pourtant les caractères de cette écriture sont grecs et se lisent facilement ; mais, à part quelques noms de Dieux et de héros homériques, quoique très altérés, le reste n'a point de sens pour nous.

Fig. 180. — Cloaca Massima.

Heureusement que, si le secours de la linguistique nous fait ici défaut, l'art y supplée amplement ; les documents figurés abondent et semblent ne rien laisser à désirer, grâce aux fouilles qui ont ouvert tant de nécropoles fermées depuis plus de deux mille ans, à Cervetri, l'antique Céræ, à Corneto, l'antique métropole Tarquinies, à Chiusi, à Véies, à Vulci, à Orvieto, etc. On y a recueilli des trésors inestimables : *sarcophages*, bas-reliefs, bijoux, miroirs et *cistes*[181] de toute provenance, égyptienne, assyrienne, phénicienne, grecque et locale, et surtout ce grand nombre de peintures murales qui devaient jeter un jour si net et si vif sur les mœurs, les goûts, les coutumes et la religion des Étrusques. Et ici se présente

Fig. 181. — Cistula (seau étrusque).

une observation singulièrement suggestive : comment se fait-il, si ce n'est par quelque atavisme lointain et inexpliqué, que ces hypogées, rappellant par leur disposition les *speos* égyptiens, creusés dans le flanc des montagnes, soient les seuls qui, après tant de milliers d'années, aient les parois de leurs chambres sépulcrales couvertes de fresques ayant trait à la vie, aux occupations et aux goûts des défunts? C'est que, comme la tombe égyptienne, l'hypogée de l'étrusque est la demeure éter-

FIG. 182. — La mort et la survie de l'âme : plaques de terre cuite de Cæré (Louvre).

nelle, sa vraie demeure; il y survit à l'état d'*ombre*, en communion avec les vivants, d'une existence encore matérielle, mais si peu exigeante qu'il lui suffit de l'apparence sculptée ou peinte des mets et même des ustensiles de cuisine. Aussi avait-on pieusement rassemblé autour de son sarcophage tout ce qui, ayant fait son bonheur sur la terre, pouvait le lui assurer dans sa vie souterraine. Les Étrusques *Rasenas*, *Tusci*, *Tyrrhéniens* ou *Etrusci* s'étaient-ils frottés à toutes les civilisations antérieures ou venaient-ils de leur mélange? et serait-ce en cette nature hybride qu'il faudrait chercher la raison de leur impuissance créatrice, leurs réminiscences frappantes

et leurs aptitudes d'assimilation? A mesure que nos yeux plongent dans l'incommensurable obscurité du passé, ils perçoivent des lueurs qui, hélas, ne prendront peut-être jamais forme, ni consistance.

Ces peintures se rangent en deux catégories : les premières, antérieures au VIe siècle, de style archaïque, gréco-asiatique, attestent leur origine lydienne; elles ont été découvertes principalement à Tarquinies et à Céræ, d'où proviennent les briques peintes[182] du Musée du Louvre de peu postérieures à ce fameux sarcophage, dit Lydien,[183] qui se trouve dans la même salle. Elles sont obtenues par des moyens rudimentaires, un trait sertissant trois couleurs employées en aplats et sans mélange, le rouge, le bleu et le jaune, tempérées par les tons du noir et du blanc. Les secondes, produits d'une époque plus hellénisée, sont d'une exécution moins sommaire, d'un dessin plus libre et élégant; et montrent des recherches de modelé, de clair-obscur et même de composition et de coloration d'un ordre vraiment pictural, des éléments de progrès qui font regretter que la conquête romaine y ait mis un terme. Archaïques ou non, l'influence grecque y est toujours manifeste ; que le peintre tyrrhénien s'inspire des vases corinthiens ou de quelque peinture athénienne importée avec eux, il n'invente pas, il adapte. Mais cette culture hellénique ne fut jamais qu'une apparence et comme son écriture, dont la forme est *grecque* et le sens *local*, la peinture étrusque, et ceci s'applique également à la sculpture, si on peut dire qu'elle est une dégé-

Fig. 183. — Tombeau Lydien (musée du Louvre).

nérescence de l'art grec, en quelque sorte une contrefaçon, ne laisse pas de rester, par le fond et l'expression, originale et nationale. C'est une *velatura*, comme disent les Italiens, un glacis qui laisse transparaître le vieux fond celto-pélasgique, dur, sombre, précis et insensible. La forme est dépourvue de grâce, de naïveté et d'idéal. Ce qui frappe d'abord dans ces fresques, c'est leur caractère infernal et lugubre, c'est l'expression de terreur dont elles sont empreintes, augmentée encore par le rude et lourd réalisme de l'exécution. Sujets tragiques, sacrifices humains, luttes fratricides, scènes et rites funèbres, les artistes étrusques se complaisent dans les sujets tragiques ou atroces où le sang coule, et ce goût pour l'horrible se retrouvera plus tard chez leurs descendants chrétiens, les Orcagna et les Signorelli. Ils introduisent dans les sujets grecs leur démonologie, furies hideuses agitant des serpents, typhons anguipèdes, cerbères tricéphales, les divinités chtoniennes ou infernales, les démons tortionnaires et leur affreux Tuculcha, espèce de Charon[185] infernal, prototype du diable, le lourd cauchemar du moyen âge. Parfois, cependant, des sujets plus gais évoquent agréablement les joies de la vie terrestre, les danses, les jeux, les scènes de chasse et de pêche et surtout ces somptueux et bruyants banquets[186] qu'ils aimaient tant et auxquels

FIG. 185. — Achille égorgeant des prisonniers troyens sur la tombe de Patrocle.

FIG. 186. — Banquet étrusque.

l'épouse, chose nouvelle, prenait part à côté de l'époux. Mais tous ces personnages, s'ils sont copiés de quelque vase grec, sont revêtus du costume national dont aucun détail n'est oublié. Parfois même ce besoin de réalisme les pousse à s'essayer à des sujets, des légendes nationales, comme la peinture de Vulci représentant la délivrance de Mastarna, plus tard le roi Servius Tullius, par Celès Vibenna, Achille égorgeant des prisonniers Troyens[185], etc.

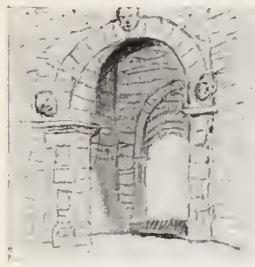


Fig. 187. — Porte de Volterra.

Quant à leur architecture, dont il nous reste bien peu de choses, elle paraît avoir été médiocre. Les Étrusques, à cause des exigences du sol qu'ils occupaient, ont été surtout des ingénieurs comme les Romains leurs héritiers. N'ayant à leur disposition qu'un tuf poreux et friable et qu'on ne pouvait employer qu'en tétraèdres de faible dimension, et par conséquent, dont on ne pouvait faire des architraves, ils ne paraissent pourtant pas avoir employé la voûte dans leurs temples et leurs édifices, alors qu'ils s'en servaient pour leurs travaux utilitaires, égouts, émissaires, portes de villes[187 188], etc. Fidèles à l'architecture grecque en plate-bande, ils eurent recours au bois pour construire les entablements de leurs temples et de leurs édifices publics, et cette matière, si elle ne permet pas de leur donner un grand développement, ne leur assure pas la durée. Tous leurs monuments ont péri, et il nous faut recourir à la description de Vitruve pour nous faire une idée du temple étrusque. Le plan était un carré quelque peu allongé, et divisé en deux

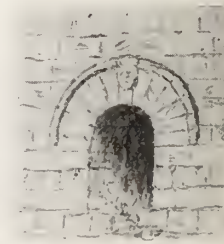


Fig. 188. — Porte de Faleries.

parties égales; une partie ouverte, ou portique tétrastyle[189] formé de deux rangées de colonnes, et une partie fermée communiquant avec le portique par trois portes correspondant aux trois divisions de la *cella* ou *naos*; la division ou nef centrale était plus large comme l'entrecolonnement qui la précédait. Au fond de chacune de ces nefs, qui rappellent la disposition de nos églises romanes, étaient placées les statues des trois divinités étrusques.

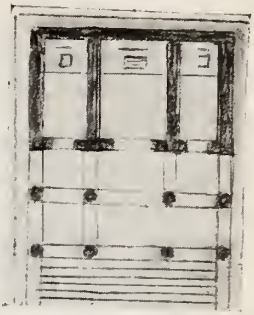


FIG. 189. — Plan d'un temple étrusque.

Quelques vestiges ont survécu à la ruine totale: les façades architecturales simulées, avec colonnades et entablement taillés en plein roc, des hypogées de Norchia et de Sovana, un chapiteau toscan[190] trouvé à Vulci et une base de colonne qui montre une moulure nouvelle. Le soi-disant ordre toscan[191] n'est pas un ordre, c'est une copie maladroite, expéditive et pratique, de l'ordre dorique grec. Il a une base, alors que le dorique

FIG. 189. — Plan et élévation d'un temple étrusque.

porte directement sur le stylobate, le fût n'a pas de canelures, la frise pas de triglyphes, et l'échine du chapiteau tracée au jugé délicat chez des Grecs, n'est ici qu'un quart de rond que le premier venu peut tracer. Son aspect lourd et fruste l'a fait appeler justement par les architectes de la Renaissance, l'ordre rustique, et leur servait à orner les rocailles et les grottes des jardins.

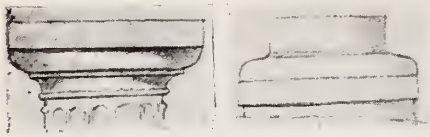


FIG. 190. — Chapiteau toscan avec sa base (trouvé à Velletri).

Pareillement, ils ne paraissent pas avoir été brillants sculpteurs ; n'ayant ni pierre, ni marbre, les carrières de Luni, aujourd'hui Carrare, n'étant pas encore découvertes, et bien qu'habiles toreuticiens comme leurs ancêtres les Lydiens qui passent pour avoir inventé l'art de couler en bronze, c'est à l'argile cuite qu'ils eurent recours pour leur statuaire, en donnant une plus grande extension à l'art des coroplastes grecs. Cette plastique, d'ailleurs, convenait par sa légèreté à la décoration et à la sculpture des entablements en bois de leurs temples et de leurs édifices. Les figures des frontons étaient modelées en demi-relief creux et ces plaques étaient fixées sur le tympan au moyen de chevilles. Cette céramique monumentale était ensuite polychromée ainsi que le reste du temple, les antéfixes et les groupes dont ils surchargeaient parfois le sommet et les rampants des frontons. Tout cet art s'est anéanti avec l'écroulement de ces frontons fragiles et il ne nous en

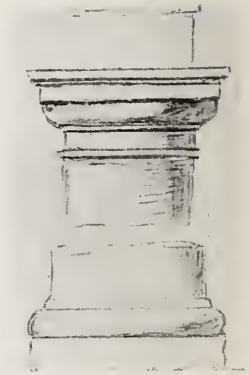


FIG. 191. — Chapiteau toscan classique.

reste que quelques spécimens rares mais concluants.

FIG. 192. — Sarcophage étrusque trouvé à Chiusi (musée de Florence).

C'est en terre cuite égaleilsment qu' exécutaient leurs grands sarcophages avec leurs couvercles sur lesquels sont couchés des personnages grandeur naturelle, comme celui du Louvre et quantité d'autres qui se trouvent dans les Musées de Rome, de Florence [192], etc. Quant à leurs petits sarcophages[123] et à leurs cippes cinéraires ils sont pour l'ordinaire en pierre sculp-

FIG. 193. — Etéocle et Polynice (sacorphage).

tée d'un bas-relief sur la partie antérieure. Les sujets représentés semblent copiés sur des types consacrés: de là leur caractère plus commercial qu'artistique. Ce sont des scènes violentes et tragiques tirées de la mythologie grecque où le génie de ce peuple étrange s'y montre également sombre et féroce: la mort d'Etéocle et Polynice celle d'Enomaüs, celle de Polyxène, accompagnées de furies et démons étrusques. C'est en pierre également qu'est exécutée la belle statue du Musée de Florence: l'*Orateur* [194], œuvre étrusque, mais d'époque romaine. Il ne nous est rien parvenu de leurs statues de bronze qui mérite le nom de statuaire, sauf la *Chimère d'Arezzo* [195], au Musée de Florence, monstre dimorphe d'origine lydienne; et pourtant ils en coulèrent un nombre considérable à en juger par la seule ville de Volcinies où les Romains, quand ils la prirent en 280, ne trouvèrent pas moins de deux mille statues en bronze.

Fig. 194. — L'orateur (Florence).

Fig. 195. — Chimère d'Arezzo.

La prospérité inouïe que le fertilité du sol assaini

avait développée rapidement en Étrurie et l'opulence de ses cités, attirèrent de bonne heure les navigateurs phéniciens, ces premiers trafiquants intermédiaires entre les vieilles et les naissantes civilisations du bassin de la Méditerranée Qu'ils vinssent de Sidon, de Tyr ou de Carthage, ils importaient de riches tissus, et des coupes d'argent et d'or décorées de ciselures représentant des zones d'animaux fantastiques, sphinx, griffons, des amulettes, des statuettes, des scarabées, de petites idoles, des bijoux, des coffres plaqués d'argent et d'ivoire, etc., de fabrication égyptienne et assyrienne, ou de leur contrefaçon. Mais, à partir du VIIIe siècle, les marins grecs ayant supplanté tout à fait les Phéniciens dans la navigation et le trafic méditerranéens, tous les objets d'importation sont exclusivement d'origine hellénique et leur servent de modèles pour former leurs industries locales. C'est à cette époque que se rattachent les cistes prénestines et les miroirs en bronze ornés de graffiti, et cette orfévrerie étrusque d'imitation grecque alourdie, visant plus à l'effet qu'à l'élégance, qu'on chercha dans ces derniers temps à rénover en France et en Italie.

Parmi les trésors inestimables qui nous viennent de l'importation grecque, il faut citer en première ligne les vases peints, improprement appelés d'abord *étrusques* à cause de leur provenance; personne n'ignore aujourd'hui qu'ils sont de fabrication corinthienne ou athénienne. La vogue incroyable dont ils jouissaient auprès des Étrusques, le haut prix qu'ils y attachaient et la coutume d'entourer le défunt dans sa tombe de tout ce qu'il avait de plus précieux, ont fait qu'on en a recueilli en nombre incalculable au point que toutes les collections, galeries ou musées en ont été pourvus amplement. La seule nécropole de Vulci, découverte en 1828, en contenait plus de 20.000. Ces vases étant d'origine étrangère, nous en avons parlé en leur lieu, à l'art grec où nous renvoyons le lecteur. Ajoutons seulement qu'à défaut de statues et de peintures grec-

ques, dont le transport était difficile, ce sont ces vases qui ont servi de modèles aux artistes étrusques; les peintres et les sculpteurs s'en inspirent et les copient, mais, comme nous avons dit, leur maladresse et les licences qu'ils prennent, donnent à cette copie un cachet bien personnel.

Fig. 196. — Vases de Bucchero-nero.

La valeur qu'on accordait à ces vases grecs, si recherchés, stimula de bonne heure l'industrie tyrrhénienne à les imiter, mais elle ne parvint à les contrefaire que très grossièrement. Elle fut plus heureuse en créant une céramique locale, les vases dits de Bucchero-nero [196], ainsi nommés d'une argile noire, propre à l'Étrurie, dont est faite cette poterie. Ces vases dont le galbe et la forme sont lourdement imités des vases grecs, sont parfois ornés de dessins tantôt imprimés au rouleau cylindrique sur la pâte encore tendre, tantôt en reliefs appliqués ou estampés directement. Parfois même on y introduisait des inscrustations métalliques, mais tout cela est d'un faible intérêt artistique. La céramique étrusque s'appropria aussi, et en exagérant l'étrangeté, ces vases funéraires à têtes humaines appelés *canopés* [197].

Fig. 197. — Canopes.

Ainsi l'art étrusque est l'art grec dégénéré et il n'en eût

été que la contrefaçon maladroite si le génie de la race, qui n'est peut-être ici que la persistance de sa rudesse originelle, n'avait su imprimer un tour particulier, une certaine personnalité aux libres copies qu'il en faisait. Dénué de souplesse et de fantaisie, sans grâce et sans naïveté, trop dépourvu d'imagination pour être doué de facultés inventives, l'artiste tyrrhénien est toujours resté précis, rudimentaire et borné. Son dur cerveau ne s'est jamais ouvert aux rayons attendris de l'idéal, et l'épais matérialisme qui l'entravait et que la prospérité n'a fait qu'alourdir, son fatalisme hanté de terreurs superstitieuses l'ont empêché de s'élever jamais au-dessus du rampant réalisme. Et pourtant ce goût, cette passion pour le beau qu'il ne peut exprimer, cet amour de l'art grec qui en était plein, décelaient des aptitudes innées, un germe précieux qui n'ont pu se développer, étouffés sous les contingences sociales. Les Romains, d'autre part, par l'écrasement de la conquête sont peut-être survenus à l'heure de l'éclosion. Ce germe est resté néanmoins vivant, mais à l'état latent, et ce n'est que deux mille ans après, qu'aux rayons de la foi et de la liberté, il se dégagea soudain à Florence où il grandit et fleurit d'un éclat incomparable. Avec l'art étrusque, qui domina à Rome jusqu'à la fin de la République, finit l'histoire de l'art antique, l'art romain contenant en lui tous les germes de l'art moderne.

Fig. 198. — Vue du Forum avec le Colysée, l'Arc de Titus et le Palatin.

L'Art Romain.

Art romain ! Ces deux mots ne jurent-ils pas de se trouver accouplés? Y a-t-il eu vraiment un art romain, même au sens restreint que nous avons donné à l'art étrusque? La race romaine a-t-elle produit des artistes originaux et en dehors des étrangers qui ont exercé, pour l'ordinaire, les arts à Rome, s'est-il formé une école vraiment nationale ? L'histoire répond négativement. Rome n'a jamais enfanté dans les temps antiques comme dans les temps modernes, aucun artiste de quelque génie, et aucune école, ayant un caractère propre ne s'est produite de sa substance.

Le caractère du peuple romain était âpre, dur, positif, avant tout pratique et dominateur. Il ne vit jamais

dans les choses humaines que ce qui pouvait tourner au profit de ses intérêts temporels, hanté de bonne heure par cet idéal monstrueux : la conquête du monde, non pour le civiliser comme les Grecs par le prestige de l'esprit et du goût, et même par le négoce, mais pour le subjuguer et l'asservir par la ruse et la force en vue de son exploitation, au mieux de ses appétits matériels et des satisfactions de son orgueil. Aussi tourna-t-il logiquement toutes les ressources de son génie vers l'art de la guerre et de la politique, celle-ci pour troubler et diviser avant de frapper avec celle-là et écraser, assujettir les peuples dont il avait résolu de faire sa proie ; et si les rouages de son administration tant vantée, furent si bien ordonnés, ce fut surtout un engrenage admirablement conditionné pour les bien pressurer, et les entraver.

On comprend que de telles ambitions, servies d'ailleurs par un fond originel de dureté qui ne fit que s'accroître et s'exaspérer avec la prospérité, l'aient porté plutôt vers les mathématiques et ne les disposaient guère aux élans du concept esthétique, et non seulement les Romains restèrent toujours réfractaires à toute création artistique, mais ils ne s'élevèrent jamais à l'appréciation des œuvres d'art pour leur part de beauté et les estimèrent surtout pour les sommes énormes qu'elles coûtaient. En matière d'art, les Romains se sont toujours comportés en parvenus.

Naturellement, ils visèrent avant tout dans leurs travaux d'art le côté pratique, c'est-à-dire utilitaire, non pourtant sans y joindre l'idée de grandeur et de puissance qu'ils tiraient de l'exaltation de leur égoïsme prépotent ; ils devaient être et furent d'habiles ingénieurs et d'incomparables constructeurs, sachant parfaitement tirer parti de la nature des matériaux et déterminer l'équilibre des forces, en vue de la durée et de la rapidité de la main-d'œuvre. Presque nuls en peinture et en sculpture, ils donnèrent un grand développement à l'architecture civile qui attestait leur

force et servait leur domination; ils brillèrent dans les travaux souvent grandioses d'utilité publique, théâtres, amphithéâtres, ponts, aqueducs, basiliques, thermes, arcs de triomphe, etc., et ne voyaient dans la partie artistique et dans l'art en général, qu'un objet propre à flatter leur ostentation, une démonstration de leur puissance et de leur luxe. Aussi, leur architecture

N.-D., Phot.

Fig. 199. — Panthéon d'Agrippa.

propre est-elle plus pompeuse que belle, plus apparente que profonde, d'ailleurs toute de combinaison et d'emprunt, elle repose sur un mensonge.

J'écarte d'abord les monuments religieux; ils ne peuvent nous donner qu'une idée trop imparfaite de la caractéristique de l'art romain, n'étant que des pastiches, savants sans doute, mais froids, des temples grecs de la période hellénistique. Les plus anciens monuments romains qui nous soient parvenus sont tous posté-

rieurs à la conquête de la Grèce et ne remontent pas au delà des dernières années de la République tels que le Panthéon d'Agrippa[199] à Rome (24 ans avant Jésus-Christ) et les petits temples et celui de Vesta[200] à Tivoli et à Rome, La célèbre Maison carrée[201] de Nîmes, élevée par Auguste, la première année de notre ère en l'honneur de Gaïus et Lucius, qu'il avait adoptés après la mort de leur père Agrippa, son ami, est le plus parfait spécimen de ces temples corinthiens, pseudo-diptères et prostyles que les Romains préféraient. Il est surprenant qu'aucun de leurs monuments antérieurs à cette époque ne se soit perpétué jusqu'à nous, sans doute à cause de la fragilité des matériaux employés qui étaient en majeure partie le bois. Assurément ils durent imiter les Étrusques dont ils furent tributaires en matière de goût avant de l'être des Grecs; au surplus l'art étrusque n'était qu'une dégénérescence de l'art grec du VIe siècle. Les Romains pratiquèrent

Giraudon, Phot.
FIG. 200. — Temple de Vesta à Rome.

Giraudon, Phot.
FIG. 200. — Le Temple de Vesta à Tivoli.

comme eux l'architecture en plate-bande, mais la matière poreuse et friable du pépérin et du travertin ne leur permit pas d'abord de lui donner un grand développement; les carrières de marbre de Luni, aujourd'hui Carrare, ne furent découvertes que vers la fin de la République. Le premier contact des Romains avec l'architecture hellénique proprement dite eut lieu à l'occasion de leur conquête, au IIIe siècle, de la Grande-Grèce et de la Sicile. Les cités opulentes de ces colonies grecques si brillantes, étaient remplies de temples splendides, rivalisant avec ceux de leurs puissantes métropoles. Il nous en est resté un grand nombre d'admirables exemples à Pestum, Selinonte, Segeste, etc., tous ou à peu près d'ordre dorique; mais ils ne paraissent pas avoir produit d'influence sur les conquérants trop barbares encore pour faire la différence entre cette architecture sobre et majestueuse et l'ordre toscan qui en était un abâtardissement.

FIG. 201. — Maison carrée.

Tout autre fut l'impression qu'ils ressentirent à la vue des monuments qu'ils trouvèrent en Grèce, en Asie-Mineure et dans toute l'étendue du vaste empire d'Alexandre, surtout ceux de la période hellénistique. Des trois ordres, celui qui les éblouit le plus, fut le dernier venu, le corinthien, le moins logique, mais le plus pompeux et celui qui permettait plus de licence; et cela était naturel parce qu'il répondait mieux que les autres à leur besoin d'ostentation et de faste. Il devint l'ordre cher aux Romains; ils lui donnèrent un développement, une extension et une richesse qu'il n'avait pas connus jusqu'alors. Néanmoins, ils adoptèrent aussi les deux premiers, pour les faire servir conjointement à un but tout autre que celui pour lequel ils avaient été créés, à tel point que le mot ordre

ne peut plus s'appliquer à l'emploi nouveau qu'ils en firent, n'étant plus la règle de la construction, mais un accessoire, une dépendance fantaisiste et décorative. Ils leur firent jouer un rôle subalterne de revêtement, de placage, pour voiler, orner le fonds romain. L'architecture romaine, en tout de combinaison, est symbolisée par le chapiteau composite, amalgame malheureux, du corinthien et de l'ionique grecs, comme le plein cintre étrusque et la plate-bande grecque combinés, sont les principes mêmes de leurs constructions.

Les éléments constitutifs, essentiels de l'art de construire des Romains, au moins pour leurs monuments civils, sont l'arc en plein cintre et la voûte qui en dérive; sans doute, ils les tenaient des Étrusques, lesquels les avaient apportés d'Asie. Mais on peut dire que les Romains se les approprièrent avec tant de liberté, d'audace, de science et d'ampleur, qu'ils en firent une nouvelle et imposante création; ils en généralisèrent l'usage et y trouvèrent des ressources infinies pour donner plus d'étendue et d'élévation à leurs édifices publics. Ils superposaient de hautes arcatures parfois jusqu'à trois étages, construites au moyen de la brique cimentée ou de pierres de petit appareil; et, pour voiler la monotonie, la nudité et la pauvreté des matériaux, ils eurent recours aux ordres grecs, superposés également, donnant ainsi par un ingénieux artifice, l'illusion de la plate-bande, car ce n'était là qu'un hors-d'œuvre, un revêtement, un placage décoratif. La distribution qu'ils faisaient de ces ordres, dans l'ensemble ornemental, tout arbitraire qu'elle fût, ne manquait pourtant pas d'à-propos. L'ordre dorique, le plus puissant, décorait l'étage inférieur; l'ionique, le second étage; le corinthien, le troisième et, s'il y en avait un quatrième, on répétait l'ordre corinthien, en pilastres, comme on le voit au Colysée. Naturellement dans cet emploi fantaisiste, le module n'était nullement respecté pas plus que les proportions respectives des ordres. Tels étaient le système de construc-

tion et l'économie décorative propres aux Romains, et c'est en cela qu'ils ont affirmé leur génie. Audacieux à force de science, novateurs avisés sinon inventeurs, ils sont restés des maîtres incomparables, sachant admirablement combiner les formes et distribuer les forces au point de rendre harmoniques pour ne pas dire homogènes, les éléments si disparates qu'ils s'étaient appropriés. En ce sens il convient de les reconnaître pour les aïeux, les précurseurs de l'art moderne; car, formulés avant l'ère chrétienne, leur mode de construction, les licences et le parti pris de leur décoration architectonique ont toujours prévalu surtout depuis la Renaissance; et le théâtre de Marcellus, le plus ancien spécimen que nous en connaissions, et le colossal *Amphithéâtre Flavien* (1) sont toujours restés les modèles de l'architecture moderne. Les Romains ont aussi pratiqué supérieurement les trois variétés de l'architecture curviligne : *la voûte en berceau*[202] qui n'est que le prolongement en profondeur de l'arc plein cintre; *la voûte d'arête*[203] qu'ils ont inventée, par la pénétration à angles droits de deux voûtes en berceau; et la ca-

Fig. 202. — Voûte en berceau.

Fig. 203. — Voûte d'arêtes.

(1) Le Colysée, mot improprement traduit de l'italien *colosseo*, colosse, non à cause de ses dimensions colossales comme on pourrait logiquement le croire, mais d'une statue gigantesque de Néron, qui en était proche.

lotte hémisphérique ou *coupole*[204] engendrée par la rotation de l'arc sur son centre ou axe. Tout ce que les architectes modernes ont construit en ce genre vient de l'imitation de leurs monuments.

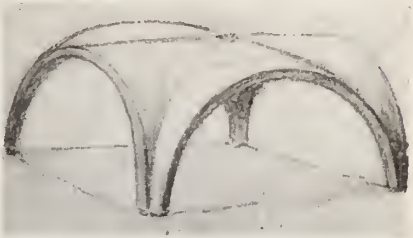


FIG. 203 *bis*. — Voûte d'arêtes; pénétration de deux cylindres.

Les constructeurs romains, si expéditifs et en même temps si parfaits, ont été merveilleusement servis par la découverte d'un mortier incomparable, le ciment romain, qui rendait indissolubles les agrégats de matériaux divers comme cail-

Giraudon, Phot.

FIG. 204. — Intérieur du Panthéon d'Agrippa.

loux, pierres, tessons, briques cassées, à tel point qu'encore aujourd'hui on est obligé de recourir à la mine pour les désagréger et encore n'y parvient-on que très imparfaitement. Nous ignorons de quels éléments il était constitué, mais il est certain qu'il était de pro-

venance générale et courante, puisqu'ils pouvaient se le procurer partout aussi bien que les matériaux qu'il servait à souder pour l'éternité. Armés de ces moyens puissants et d'une expérience consommée, les architectes latins purent entreprendre des travaux considérables dont les ruines excitent encore notre surprise et notre admiration. Ils en ont construit partout où leur domination s'est étendue, et le sol de

Giraudon, Phot.

FIG. 205. — Théâtre d'Orange.

France en a gardé d'intéressants et importants spécimens.

Le théâtre romain est une imitation du théâtre grec; toutefois, comme il n'a pas comme ce dernier un caractère religieux, l'orchestre, ne contenant plus la statue de Dionysos autour de laquelle évoluait le chœur, est plus restreint. Bâtis d'abord en bois, ce fut Pompée, qui 55 ans avant J.-C., construisit le premier théâtre en pierre, imité plus tard par Auguste, dans le théâtre de Marcellus. Les ruines du théâtre d'Hérode à Athènes et surtout de celui d'Orange [205], sont les mieux conservées. Arles, Autun, Sauçay (Vienne),

Lillebonne, Champlieu (Oise), etc., ont conservé des ruines importantes de théâtres romains.

L'amphithéâtre, ou double théâtre, est proprement romain. C'est une vaste arène de forme elliptique entourée de gradins, gradués et superposés en plusieurs étages : *mæniana*. Il servait aux combats des gladiateurs et des bêtes féroces, spectacles sanglants et grossiers que le peuple préférait aux comédies de Plaute et de Térence. Aucun monument ne proclame aussi hautement la grandeur des Romains et leur cruauté. Avides de sang ils exultaient, en compagnie des blanches vestales, au spectacle de ces massacres homicides et plus tard à celui du martyre des chrétiens, jetés en pâture à la voracité des lions et des tigres. L'Amphithéâtre Flavien[208 209], commencé par Vespasien et terminé sous Titus, est le plus grand qui existe, et certainement le plus remarquable monument que les Romains aient bâti. Le grand diamètre de son ellipse a 77 mètres, le petit 46 m. 50, donnant 546 m. de circonférence, sa longueur totale est de 185 m. et sa largeur de 156 m.; il avait 80 portes d'accès et contenait plus de 100.000 spectateurs. L'intérieur a servi de lieufort pendant tout le moyen âge aux Frangipani et, à la Renaissance, de carrière commode aux

FIG. 206. — El Djem (Tunisie) amphithéâtre.

FIG. 207. — Arc de Lambèze.

princes romains qui en tiraient la pierre et le marbre pour bâtir leurs palais, tels les Palais Farnèse et Barberini, celui de la Cancelléria, etc. L'ancienne Gaule nous a légué un certain nombre de monuments de cette catégorie. Ce sont les amphithéâtres ou arènes de Nîmes, d'Arles, de Vaison (Vaucluse), de Fréjus, de Bordeaux (palais Gallien), de Saintes, de Senlis, de Paris, etc. Ces monuments chers à l'orgueil et à la férocité héréditaires des Romains se retrouvent sur toute la surface

Giraudon, Phot.

FIG. 208. — Amphithéâtre Flavien (Colysée).

de leur immense empire, en Europe, en Asie, en Afrique (1), etc. Seule la Grèce, à son honneur, refusa de s'associer à ces plaisirs laids et sanglants, et les premiers gladiateurs qui y vinrent furent sifflés. Corinthe, seule ville cosmopolite, eut un amphithéâtre.

Les Romains aimaient les exercices de corps et d'adresse surtout si, par leur violence, il y avait danger de mort; tels étaient les jeux du cirque, *ludi circenses*. Le cirque, héritage des Étrusques et d'imitation grecque, était une longue et large piste, entourée de

(1) L'Algérie possède les ruines de Timgat, toute une ville exhumée et El Djem en Tunisie un amphithéâtre digne de rivaliser avec le Colysée comme l'arc de Lambèze, avec ceux du Forum romain.

plusieurs étages de gradins et divisée en parties égales, par une longue plate-forme ou *spina*, terminée aux extrémités, par des bornes ou *metæ*, que les cavaliers, les chars ou les piétons devaient doubler. Le *Circus maximus* à Rome était le plus vaste et le plus splendide. Agrandi à plusieurs époques, il parvint à contenir de 260.000 à 480.000 places; il avait 2.100 pieds de long, soit 682 m. sur 400 à 129 m. 71 de largeur. On

Giraudon, Phot.

FIG. 205. — Intérieur du Colysée.

sait que Néron éprouvait un plaisir féroce à culbuter les chars de ses rivaux en les pressant contre la *spina*.

Les Romains avaient su rendre pompeux et superbes les monuments d'utilité publique. Les fortifications de Rome par Aurélien étaient considérables, comme on le voit encore par les ruines qui en restent. Des portes les perçaient de larges baies plein cintre, la *Porta Maggiore* à Rome, est un des plus beaux et anciens exemples; elle offre encore cette particularité de faire partie de l'aqueduc de l'*Acqua Claudia* et de l'*Anio nuovo*. La campagne romaine était sillonnée d'aqueducs[210] pour transporter à Rome l'eau pure captée dans les montagnes

de la Sabine, et il en reste encore des débris imposants, qui ne sont pas le moindre attrait pittoresque des environs de Rome. Ils aboutissaient, dans la ville, à une

Giraudon, Phot.

FIG. 210. — Aqueduc de la campagne romaine.

immense et riche construction formant château d'eau. Nous avons en France le plus hardi et le plus remarquable peut-être des aqueducs, connu sous le nom de

FIG. 211. — Pont du Gard.

Pont du Gard[211] près de Nîmes, qu'il était chargé d'approvisionner de l'eau des sources d'Eure et d'Airan. Cette admirable construction a trois étages d'arcatures; l'inférieur en a six, larges de 13 mètres cha-

cune ; le central en a onze de même hauteur et largeur, et le supérieur en compte 35 ayant 4 m. 55 de large sur 4 m. de haut. Au-dessus est le chenal, large de 1 m. 20 et haut de 6 m. 62 (1).

Ces gigantesques adducteurs d'eau, dont les arcades monumentales, s'élevant parfois à plus de 40 mètres, traversaient comme un portique immense sur une longueur variable, mais atteignant parfois six lieues, l'immensité de la campagne romaine, pour desservir abon-

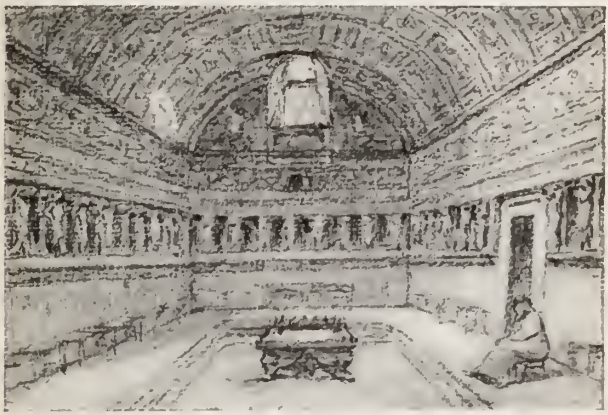


FIG. 212. — Tepidarium.

damment d'eau pure une multitude de fontaines jaillissantes qui entretenaient la fraîcheur dans la cité et alimentaient à profusion les établissements considérables appelés *Thermes*, parce que les bains chauds y prédominaient. Là se condensait comme dans les Gymnases grecs, mais plus complètement encore, la vie publique, avec cette différence que les bains étaient l'essentiel pour les Romains, alors que pour les Grecs c'étaient les exercices du corps. D'abord très simples, le luxe et la

(1) La France possède encore d'autres vestiges d'acqueducs, notamment à Fréjus (Var); près de Luynes, en Touraine; à Jouy, près de Saintes; à Lyon, qui s'étendait sur près de 40 kilomètres; à Arcueil, près de Paris, qui alimentait des eaux du Rongis les Thermes de Julien.

munificence des empereurs firent de ces établissements hygiéniques des monuments gigantesques et d'une richesse incomparable, où toutes les découvertes du luxe le plus raffiné était réunies. Car, outre les groupes des multiples et vastes salles de bains gradués, réparties entre les deux sexes, comprenant les *apodyteria* ou salles spéciales pour se déshabiller ou se rehabiller, les piscines ou les *frigidaria* ou bains froids, les *tepidaria*[212] ou bains tièdes, les *caldaria* ou bains chauds, les *sudaria* ou les *laconica* ou bains de vapeur, le tout sur hyppocaustes, on y trouvait des *exèdres*, salons de conversation, des bibliothèques, des pinacothèques, des collections d'œuvres d'art et d'objets précieux ou rares, et de vastes portiques où la flânerie intellectuelle ou galante se trouvait à l'aise; auxquels s'ajoutaient encore des salles et des espaces pour les exercices gymnastiques. Les ruines colossales des Thermes de Caracalla et de Titus montrent quelle importance les Romains attachaient à ces constructions, et la prodigieuse extension qu'ils surent donner à leur développement et à leur élévation, ainsi qu'à la richesse de leur décoration. C'était vraiment, plus généralement que le cirque et l'amphithéâtre, le palais du peuple romain dominateur du monde, véritable cité dans la cité. Le système de revêtement ou placage, qui servait à la décoration monumentale de l'extérieur de ces constructions fastueuses, était aussi employé pour obtenir la richesse décorative de leur intérieur, car, outre les peintures à fresques exécutées sur le stucage des parois, la polychromie était encore obtenue par l'assemblage artistique de marbres de couleurs variées, transportés à Rome de tous les points de son vaste empire et dont l'entrepôt général se trouvait sur les bords du Tibre, aux pieds de l'Aventin, à l'endroit appelé encore aujourd'hui *Marmorata*. La mosaïque (musivum) pour le pavage complétait encore cet ensemble brillant où l'or à profusion jetait ses éclats. Les sculptures en haut ou faible relief y apportaient l'heureux effet de leur rehaut

et la statuaire même, pour être à l'unisson, renonçait à sa gravité marmoréenne pour revêtir la richesse polychrome du porphyre et des marbres de couleur.

Nîmes possède des thermes remarquables, d'autres

FIG. 213. — Thermes de Julien (musée de Cluny).

se trouvent en Languedoc et aux environs de Mortagne. Paris a converti en musée les anciens Thermes de Julien[213] (Musée de Cluny) dont il reste d'importants vestiges.

Une autre catégorie de monuments, auxquels les Romains donnèrent un grand développement comme tenant une place importante dans la vie publique, furent les basiliques. Caton l'ancien (184 ans avant J.-C.) qui construisit la première, en prit le motif sur le portique d'Athènes où l'archonte roi rendait la justice : la *Stoa Basyleios*, d'où le nom de basilique qui devint générique. Avant lui les affaires se traitaient sur le Forum et les magistrats délibéraient souvent en plein air. Caton leur donna un abri contre les intempéries. Les basiliques répondaient à ce double but : une bourse et un tribunal. C'étaient de vastes portiques sur quatre rangs de colonnes, formant trois nefs, dont la centrale était deux tiers plus large que les latérales ; elle se terminait en abside ou hémicycle où siégeaient les juges. Une barrière ou *transeptum* séparait le prétoire de la nef où se trouvaient les plaideurs et le public. Nous verrons plus loin comment ces monuments, complément des *fora* et purement civils, servirent de modèles aux premiers chrétiens pour leurs monuments religieux.

Giraudon, Phot.

Fig. 214. — Porta Maggiore.

La résistance de l'arcade et de la voûte latines substituées au plafond et à la plate-bande grecs, en permettant aux Romains d'augmenter considérablement l'intervalle des points d'appui, leur facilita encore l'agrandissement en tous sens et parfois dans des proportions gigantesques des monuments publics restés jusqu'à

eux, pour ainsi dire, à l'état rudimentaire. Leurs instincts de grandeur et d'ostentation s'accordaient ici avec les exigences de plus en plus croissantes d'un grand peuple dont les besoins s'étaient accrus avec les richesses excessives que lui apportait la conquête du monde. C'est ainsi qu'ils bâtirent des ports de mer immenses et bien ordonnés, comme à Ostie et à Antium, des ponts hardis à plusieurs arches, dont un certain nombre servent encore aujourd'hui, tels que le pont si élégant de Fabricius, dit des *Quattri capi* et le pont Œlius, aujourd'hui Saint-Ange, dont les trois arches traversant le fleuve se répètent en sens inverse dans son lit. On sait que primitivement les ponts sur le Tibre avaient un caractère sacré, religieux; leur édification et leur entretien étaient confiés à un collège de prêtres appelés Pontifices, faiseurs de ponts, dont le chef avait le titre de *Pontifex maximus*, titre important qui passa ensuite aux Empereurs avant d'être pris par les Papes. Les Romains, peuple militaire, avaient perfectionné aussi l'art de fortifier les villes ou les camps. Ces fortifications, admirablement construites, étaient flanquées de tours et percées de portes monumentales dont plusieurs existent encore, tant à Rome qu'ailleurs. La plus belle de celles de Rome est la *porta Maggiore*[214]. En France, Nîmes, Reims, Autun, etc., possèdent des portes romaines.

Giraudon, Phot.

FIG. 215. — Arc de Titus.

Les arcs triomphaux étaient des portes détachées avec une seule ou trois arcades érigées sur le passage du triomphateur. Naturellement leur décoration était plus riche et pompeuse, et de nombreux bas-reliefs et emblèmes évoquaient les campagnes et les succès du général ou de l'empereur victorieux. Le plus beau est celui de Titus[211] bien qu'il soit le plus petit ; il fut élevé en commémoration de la prise de Jérusalem, l'an 70 après J.-C. C'est à l'arc de Titus que se trouve la première apparition du chapiteau dit composite[215], mélange de l'ionique et du corinthien, qui ne produit que l'alourdissement de l'un par l'autre. D'ailleurs les architectes latins avaient pris des licences, non seulement dans l'emploi, mais dans la forme des ordres grecs. Ils en romanisèrent la copie : ils dessinent lourdement l'échine et le tailloir du dorique auquel ils donnent une base et que l'on confondrait avec le toscan s'ils n'y mettaient des triglyphes. Point de cannelures à la colonne ni de métopes sur la frise ; la grâce du chapiteau ionique[217] n'est pas plus respectée que la majestueuse sobriété du dorique, les volutes sont reliées par des lignes rigides qui leur donnent un aspect métallique. Les temples de l'Asie Mineure, où cet ordre attique avait été altéré, semblent avoir été leurs modèles. Quant au corinthien, c'est l'ordre romain par excellence ; il réunit, en effet, toutes les conditions voulues pour flatter le goût fastueux des Romains plus sensibles à la dimension imposante d'un monument et à la profusion de son ornementation qu'à la perfec-

Fig. 216. — Chapiteau composite.

Fig. 217. — Chapiteau ionique romain.

tion résultant du juste rapport de ses parties constitutives. A l'acanthe aiguë des Grecs qui provenait de son origine argileuse et métallique, ils substituèrent l'acanthe molle dont les feuilles sont également développées; les colicoles furent dessinées d'une façon plus géométrique et l'ensemble avec moins de fantaisie et d'art. Peu soucieux de la mesure et de la propor-

N-D, Phot.

FIG. 218. — La colonne Trajane et les restes de la basilique Ulpienne.

tion, ils donnèrent parfois au corinthien jusqu'à huit ou même dix modules.

La plupart des édifices romains, temples, portiques, théâtres, étaient des témoins commémoratifs, c'est-à-dire élevés en l'honneur d'un grand personnage, mais plus particulièrement les arcs de triomphe et les colonnes votives; chez les Grecs la colonne corinthienne ne fut d'abord exclusivement consacrée qu'à cet usage. La *Victoire de Samothrace* ornait une colonne rostrale. A Rome, la colonne Trajane[218] haute de 27 mètres, dont 5 pour le piédestal, était prolongée au-dessus du cha-

piteau d'un socle cylindrique supportant la statue en bronze doré de Trajan, remplacée au XVIe siècle par celle de saint Pierre. Sur toute la longueur de la colonne se déroulent en spirales les nombreux épisodes des campagnes de l'empereur sculptés en bas-relief. Ainsi pour la colonne Antonine.

Tout homme qui a visité la *via Appia*[210] à Rome ou la voie des tombeaux à Ostie ou à Pompéi sait l'importance que les anciens donnaient à leurs sépultures. Il en existait encore réparties dans divers endroits de la ville ; ainsi à Rome le mausolée d'Auguste, véritable colosse d'architecture dont les ruines servent aujourd'hui de théâtre diurne. C'était une immense rotonde s'élevant sur une base quadrangulaire comme le tombeau de Cecilia Metella et le môle qu'Adrien construisit plus tard en face, de l'autre côté du Tibre, et connu aujourd'hui sous le nom de Château Saint-Ange. Le noyau de l'édifice est conservé en forme d'immense rotonde. On en a tenté plusieurs restaurations plus hypothétiques les unes que les autres.

Giraudon, Phot.

FIG. 219. — Tombeau de Cecilia Metella via Appia.

Il convient de nous occuper de la maison romaine, modèle de goût et d'élégance où l'art le plus délicat domine, où le bien-être revêt un cachet si esthétique que nos habitations, avec leur luxe disparate, encombrant et tapageur, paraissent vulgaires, tristes et mal commodes, propres tout au plus à satisfaire des paysans enrichis. Il est vrai que nous connaissons surtout les habitations antiques par celles qu'on a découvertes en nombreux exemplaires à Pompéi où les traditions de l'art grec s'étaient perpétuées. La maison pompéienne[220], sans doute copiant et dévelop-

pant les types grecs et étrusques, se divise en deux parties principales : l'une publique, l'*atrium* ; l'autre privée, le *peristylium*. L'*atrium* était séparé de la rue par la profondeur des boutiques où les esclaves vendaient les récoltes du patricien, et que divisait un *vestibulum* ou entrée ornée d'une porte à pilastres et d'une barrière. L'intérieur de l'*atrium* (1) était une sorte de cloître formé le plus souvent par quatre piliers ou colonnes supportant la pente des toits qui déversaient les eaux de pluies dans le bassin à ciel ouvert appelé *impluvium* ; sous les deux portiques latéraux étaient des chambres ou *cubicula* pour les étrangers et les domestiques, et des magasins. En face de l'entrée, une pièce ouverte, accompagnée parfois de deux autres, presque aussi vastes mais fermées du côté de l'*atrium* ; dans la première étaient exposés les portraits des ancêtres, la *tablinium* (de *tabulae*, *tabellæ*, ou tables, tableaux). Là se tenait le maître pour recevoir ses clients. On pense que la seconde servait de bibliothèque et de cabinet de travail, de bureau ; un passage étroit ou *fauces* reliait l'*atrium* au *peristylium*, vaste cour oblongue et spacieuse qui, comme son nom l'indique, était entourée de colonnes. C'était l'imitation du gynécée des Grecs, réservé aux seuls membres de la famille. La partie centrale était occupée par une piscine arrosant des ar-

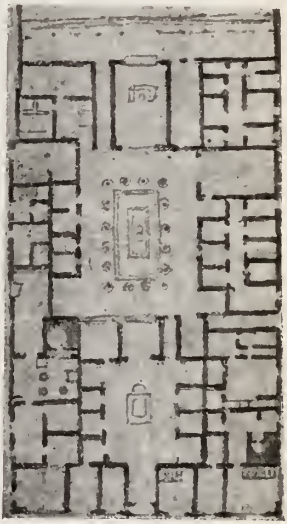


FIG. 220. — Plan de la maison pompéienne.

(1) Dans les temps primitifs, l'*atrium* était le foyer de la maison, l'âtre, aux murs noircis par la fumée, Il constituait alors toute la maison, comme on le voit dans les plus anciennes maisons de Pompéi.

bustes exotiques; des plantes fleuries, et des jets d'eau maintenaient la fraîcheur de l'air. Sous les portiques prenaient jour de petites chambres (*cubicula*) à gauche, des salles et souvent un *sacellum* ou chapelle privée, à droite; le *triclinium* ou salle à manger se trouvait parfois de ce côté. Au fond et dans l'axe était l'*æcus* ou vaste salle, la plus somptueuse de la maison, ouverte

FIG. 221. — Pénélope, peinture de Pompéi.

FIG. 222. — Domestique, peinture de Pompéi.

sur le *peristylium* et donnant sur un jardin. La famille s'y réunissait comme dans notre salon pour assister à des divertissements ou se reposer; un passage, à gauche, le séparait des cuisines. Le jardin était quelquefois simulé, quand la place manquait, par une peinture en trompe-l'œil sur le mur de clôture. Un petit passage communiquant avec la ruelle longeait l'habitation, permettant

au maître de céans de se dérober aux importunités de ses clients et le conduisait à *l'ergastule*, ou logement des esclaves.

L'an 79 de notre ère, une effroyable éruption du Vésuve ensevelit sous une épaisse couche de cendres trois brillantes cités campaniennes, Stabia, Herculanum et Pompéi. La découverte imprévue de cette dernière ville en 1748 fut un événement considérable dans l'histoire de l'Art. Les fouilles qu'on pratiqua, surtout à partir de 1812, dans cette nécropole d'un nouveau genre, jetèrent un jour imprévu sur la vie intime des anciens, du moins de ceux du Ier siècle de notre ère. Pompéi était une ville grecque à peine romanisée, de sorte que c'est à peu de chose près la maison grecque de la décadence qui nous fut révélée. Ses monuments d'architecture et de sculpture, à part certaines statues de genre, ne pouvaient rien nous apprendre de bien important, mais le grand nombre de peintures murales qu'on y découvrit, comblèrent dans une faible mesure, il est vrai, une lacune presque complète laissée dans l'Art antique par la disparition de toutes les œuvres peintes. Ces fresques[217] ne représentent en effet que la décoration courante de

FIG. 223. — Junon (fragment), peinture d'Herculanum.

ce temps, quelque chose comme le papier peint; elles sont aux œuvres perdues des maîtres ce que les productions de nos décorateurs sont aux tableaux de nos peintres d'histoire et de chevalet[218]. Je n'ai pas besoin de dire qu'on n'a retrouvé aucun spécimen de ce dernier genre dans Pompéi. De plus elles étaient récentes et exécutées à la hâte; car les secousses du tremblement de terre de l'an 63, c'est-à-dire seize ans auparavant, avaient à moitié démoli Pompéi et tous les stucs des parois et des colonnes s'étaient effrités, anéantissant dans leur chute les peintures qui les recouvraient. C'est ce qui explique leur uniformité de style, sinon de facture, car il y en avait pour tous les prix, à l'exception de quelques-unes que ce premier cataclysme avait épargnées et qui sont d'un caractère supérieur. Mais, malgré ces mauvaises conditions et cette origine vulgaire, quel charme nouveau, pénétrant, se dégage de ces

FIG. 224. — Jupiter et Junon sur le mont Ida (Herculanum). Suje complet.

FIG. 225. — Io, Argus et Mercure.

fresques exécutées au bout du pinceau, et quelle variété dans les sujets qui jamais ne se répètent ! Le praticien improvise chaque fois avec des réminiscences

FIG. 226. — Le nid, Idylle, peinture de Pompéi.

qu'il combine, guidé par son goût naturel. Ce sont des sujets tragiques ou sévères[221 223 224] tirés des mythes et des légendes religieuses ou des poèmes homériques[225], ou encore de riantes idylles[226]. Naturellement les scènes gracieuses et même érotiques dominent conformément

à l'épicurisme du temps, mais l'idéalisme persistant de la forme les recouvre d'un voile discret et décent. Il y a aussi des scènes théâtrales, des scènes familières, de genre, des paysages, des natures mortes. Mais ce qui étonne le plus ce sont ces combinaisons d'architectures et de perspectives fantaisistes qui encadrent ces sujets et recouvrent parfois des parois entières; c'est là certainement un côté des plus curieux de l'art pompéien. Ces fresques, sur un enduit beau-

FIG. 227. — Figure d'Herculanum style idyllique.

FIG. 228. — Style tragique (Herculanum).

coup mieux préparé et plus soigné que ce que nous faisons, paraissent avoir été exécutées par des corporations, des escouades de praticiens dirigés par un maître ou patron qui donnait le dessin de l'ensemble et peignait les motifs principaux. Le pinceau preste, libre, léger, maître de lui, montre assez qu'il n'ignorait aucun secret de son art; le sentiment en est exquis et les effets très variés. Et l'on se demande quelle devait être la perfection des chefs-d'œuvre de la peinture antique quand on voit des productions si usuelles re-

vêtir tant de maîtrise, de charme et de délicatesse et, bien que leur style dérive des écoles hellénistiques il s'en dégage une fleur d'atticisme qui nous fait croire que ces décorateurs à la douzaine étaient d'éducation ionienne, peut-être athénienne, comme cet Alexandros qui signa les quatre figures monochromes découvertes à Herculanum[227 228]. Les peintures murales trouvées dans cette dernière ville, sur laquelle s'élève aujourd'hui Torre de l'Annunziata, et à Stabia, peu nombreuses jusqu'ici, ont, du reste, une valeur plus

FIG. 229. — Claude en Jupiter.

FIG. 230. — Julie en Junon.

écrite comme style et comme exécution, étant antérieures à l'éruption de l'an 62 qui paraît ne pas y avoir causé autant de ravages qu'à Pompéi. A Rome, la peinture ne paraît pas avoir atteint plus de perfection, du moins à en juger par les vestiges de peintures murales exhumées des décombres de la Maison de Livie. Les fameuses *Noces Aldobrandines* ne semblent être qu'une traduction altérée en peinture d'un bas-relief de l'époque d'Alexandre.

Tout autre est le caractère de la statuaire romaine ou pour mieux dire gréco-romaine, car elle fut exercée presque exclusivement à Rome par des praticiens d'origine hellénique ; elle est donc aussi un reflet de l'art grec, mais elle est loin de présenter autant d'intérêt que les peintures pompéien-

FIG. 231. — Ælius Lucien Verus heroïcisé (Louvre).

FIG. 232. — Le Germanicus ou plutôt J. César en Mercure orateur (Louvre).

nes : elle a moins de fantaisie sinon d'originalité. La statuaire devait être et fut rapidement en grande faveur auprès des Romains, grâce à la commodité que leur orgueil y trouvait à se satisfaire. Les statues votives encombraient les places publiques et les abords des temples; pour un motif futile on élevait des statues; cela devint de la statuomanie. Naturel-

lement le groupe principal est celui des effigies impériales[224]; il nous montre cet art auguste, avili au rôle de courtisan, s'ingéniant à travestir les empereurs et les impératrices, même les plus abjects, en dieux et en déesses de l'Olympe[229 230]. Nus ou drapés, ces simulacres reproduisent constamment les mêmes formes, les mêmes attitudes consacrées[231] et conventionnelles, copiées d'après les statues des divinités de la Grèce. D'ailleurs, en prévision des changements souvent brusques et violents qui survenaient fréquemment dans la succession de l'empire, le sculpteur établi à Rome tenait en réserve une grande quantité de statues où il n'avait plus qu'à terminer la tête d'après les traits du nouvel empereur. Car, le jour même que son prédécesseur, encensé la veille à l'égal d'un dieu, était précipité du trône ou traqué comme une bête fauve, que son cadavre souillé et mutilé était traîné aux gémonies, ses statues étaient partout renversées et brisées et remplacées par celles du nouveau César, dont le passage à l'empire du monde n'était pas le plus souvent moins éphémère. Souvent même on se contentait de procéder par la substitution de sa tête à l'ancienne et la statue restait sur son socle avec une autre attribution selon la coutume déjà suivie à l'égard de la représentation plastique des personnages déifiés ou héroïcisés : ainsi la statue dite *le Germanicus*[232] est probablement celle de Jules César en Mercure orateur; Sextus Pompée met sa tête sur une copie d'une statue de Ly-

Giraudon, Phot.

FIG. 233. — Agrippine.

sippe; Marc-Aurèle la sienne sur une statue colossale de Jupiter; Agrippine portant Néron enfant reproduit le groupe, sauf les têtes, de Képhisodote : la *Paix* (*Eiréné*) et *Ploutos* (la *Fortune*), etc. D'autres impératrices sont figurées en Cérès, en Junon, en Vénus, en Muses, en Providence, en Abondance, et même en Pudicité. Parmi ces simulacres honorifiques, plusieurs comme cette dernière, et l'admirable *Agrippine assise*[233] du Vatican, chef-d'œuvre de l'art romain, comme les statues équestres de Balbus à Naples et de Marc-Aurèle[234] au Capitole, comme l'*Auguste en toge* du Louvre et l'*Auguste en général cuirassé* du Vatican, etc., ont conservé le costume romain; ce sont les plus intéressantes étant les seules où le génie grec se conforme aux influences du milieu, et produit un style nouveau. Ce goût pour les portraits, commun à tous les patriciens qui en peuplaient leur *tablinium*, rendit de bonne heure le sculpteur très habile à saisir le caractère de la physionomie des personnages historiques et la série innombrable des bustes que l'art romain nous a transmis compte parmi ses productions les plus typiques. Plusieurs peu-

FIG. 234. — Marc-Aurèle, Rome (Capitole).

vent être cités comme des chefs-d'œuvre tels ceux d'Agrippa, de Corbulon, de Caligula, de Caracalla [235], de Néron, de Vitellius [236], le prétendu Sénèque [237], de Lucius Verus [238], etc., les plus beaux sont du temps des Césars.

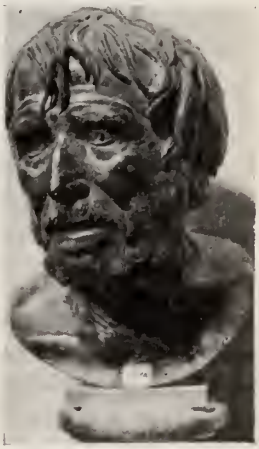
FIG. 235. — Caracalla.

FIG. 235. — Minuzia Pola (musée national, Rome).

Les Romains furent les premiers collectionneurs et le devinrent avec fureur. On sait avec quelle ardeur sacri-

Girandon, Phot.

FIG. 236. — Vitellius.



(Alinari, Naples.)

FIG, 237. — Sénèque.

lège, avec quelle rapacité de sauvages, ils mirent

au pillage réglé les villes de la Grande-Grèce, de la Hellade et de l'Asie Mineure. Arrachées des sanctuaires et des édifices publics, les plus belles œuvres, en tableaux, en statues, et autres richesses artistiques, mélangées avec des animaux rares, des plantes exotiques et les prisonniers enchaînés, principaux chefs des peuples vaincus, allaient servir à augmenter la pompe triomphale du général victorieux, à son entrée à Rome, pour être ensuite distribués dans les temples, les thermes, les théâtres, les basiliques, les portiques, etc.

Giraudon, Phot.

Fig. 238. — Lucius Verus.

Au triomphe de Paul-Émile, vainqueur de Persée, roi de Macédoine, riche depuis Alexandre de tant de chefs-d'œuvre, on compta plus de 250 chariots chargés de statues et de tableaux et celui de Mumnius, après la prise de Corinthe, en exhiba davantage et de plus précieux; à la fin de la République il n'y eut si petit patricien qui n'eut sa collection, orgueil de sa maison ou de sa villa. Mais quelque considérable que fût le nombre des statues ainsi transportées dans Rome, il ne

Fig. 239. — Torse antique.

pouvait satisfaire tant d'amateurs. On fit faire des copies à profusion des chefs-d'œuvre enviés, et ce fut l'occupation la plus lucrative sinon unique des sculpteurs grecs venus pour faire fortune. On doit, à cette manie, de connaître plusieurs chefs-d'œuvre perdus, surtout ceux qui étaient en bronze. Les traductions qu'on en fit en marbre nous les ont rendus plus ou moins altérés. Plusieurs même de ces copies marmoréennes, présentent

FIG. 240. — Venus du Capitole.

Giraudon, Phot.

FIG. 241. — Arthemis archaïque (Naples).

quelques modifications apportées, soient aux mouvements, aux draperies et même au caractère de l'original, sans doute pour exciter la convoitise des amateurs en quête de pièces uniques; de là une cause suffisante à leurs yeux pour motiver la signature du copiste. C'est ainsi que le fameux *Torse antique*[239] du Belvédère copie en marbre de l'*Héraclès assis et divinisé* en bronze de Lysippe, est signé d'Apollonios, fils de Nestor, athé-

nien; que la copie alourdie de l'*Héraclès debout, au repos*, dit *Farnèse*, d'après un autre original du même sculpteur, porte la signature de Glycon, athénien également. D'Athènes aussi était Cleomenès, fils d'Apollodoros, qui signa la *Vénus de Médicis*[240], variante maniérée de la *Vénus de Cnide* de Praxitèle qui en inspira un si grand nombre, entre autres la *Vénus du Capitole* et celles du Louvre. *Le héros combattant* dit le *Gladiateur*, signé d'Agasias d'Ephèse, est encore une traduction en marbre d'une figure en bronze qui se groupait probablement, comme nous l'avons dit, avec une amazone à cheval de l'école de Scopas et transportée d'Athènes à Rome.

Fig. 242. — Antinouïs.

Cet engouement pour les imitations poussa même des praticiens en quête d'innovation ou de rénovation à contrefaire les statues archaïques du VIe ou des débuts du Ve siècle. Il existe dans les musées des figures isolées ou groupées affectant des mouvements raides[241], avec une chevelure symétriquement arrangée, des formes exprimées par plans simples, rappellant le style primitif de la sculpture grecque et que l'on a cru longtemps en être des spécimens authentiques. On sait maintenant qu'elles ne sont pas antérieures au temps d'Auguste, époque où vivait Pasitelés qui se singularisa par ces contrefaçons dont la mode prévalut pour un temps. Faut-il attribuer à ces exigences imitatives le manque de sens inventif qu'on remarque chez les sculpteurs de cette époque ! Cela est probable, car ils laissèrent, quand elles devinrent moins exigeantes, quelques

preuves éclatantes qu'ils n'en étaient pas dépourvus; comme nous l'avons vu pour les effigies impériales conservant le costume romain.

Le retour sénile aux goûts archaïques de la puérilité est toujours le présage de la fin prochaine. L'art grec transplanté à Rome n'y trouva pas l'atmosphère vivifiante de la Hellade. Les arts, il est vrai, vont où est la fortune, mais, seule, elle est impuissante à les y fixer. L'épicurisme élégant et le scepticisme raffiné qui y dominaient, cachaient mal la dureté fon-

Giraudon, Phot.

FIG. 243. — Julien l'Apostat.

Ed. Alinari.

FIG. 244. — Gordien.

cière, positive et cruelle de la race. L'art ne peut prospérer où manque la liberté; il ne tarda pas à dégénérer. La statue d'Antinoüs [242], le beau bithynien favori d'Adrien, marque le dernier effort d'un art épuisé. Après les Antonins la sculpture tombe en décadence, avec une rapidité incroyable. La routine remplace l'observation de la nature et la statue de Julien l'Apostat [243] qui est de la moitié du IVe siècle est un chef-d'œuvre à côté des pâles productions du temps des Gordiens [244].

L'architecture, l'art plus particulièrement romain,

se maintint plus longtemps. Le génie latin, orgueilleux et positif, ne cessa d'y trouver la manifestation puissante de son besoin dominateur, d'allier la grandeur à l'utilité : les monuments romains sont des modèles de bon sens magnanime. Il avait fait du corinthien son ordre favori précisément parce que seul il se prêtait aux proportions gigantesques et à la magnificence ornementale qu'il voulait leur

Giraudon, Phot.

FIG. 245. — Ruines de Balbeck.

Giraudon, Phot.

FIG. 246. — Temple d'Antonin et Faustine et petit temple de Romulus.

donner. Les ruines colossales de Palmyre et de Bal-

beck[245] dont les colonnes du grand temple atteignaient jusqu'à 23 mètres de hauteur sur un diamètre de deux mètres, en donnent des exemples stupéfiants. Ces temples, merveilles de l'Orient, étaient contemporains de celui d'Antonin et Faustine[246] à Rome, modèle si souvent étudié et reproduit. Adrien porta l'architecture romaine à son apogée : il construisit le double temple de Vénus à Rome dont il ne reste que des ruines imposantes ; le temple de Jupiter converti aujourd'hui en douanes romaines, et son fameux Mausolée, monument colossal dont le dôme, sur plan circu-

Giraudon, Phot.

FIG. 247. — Porte San Sébastiano (Rome).

Ed. Alinari.

FIG. 248. — Basilique de Constantin.

laire était une imitation de celui du Panthéon que cet Empereur avait fait surélever. Aurélien entoura Rome d'une enceinte de fortifications puissantes dont il reste

encore d'importants vestiges, entre autres la porte monumentale dite la *Porta Maggiore* et partie de la porte *San-Sebastiano*[242] qui donne accès à la *Via Appia*. La basilique de Constantin[248] dont il reste les trois immenses arcades voûtées, si imposantes qu'elles attirent d'abord l'attention des visiteurs du Forum, témoigne en faveur de l'architecte au commencement du IVe siècle : il n'avait rien perdu de la science, ni de l'audace de ses prédécesseurs. On pourrait le craindre par la vue du palais de Salone aujourd'hui Spalato[249] (1) en Dalmatie, de peu d'années antérieur. Construit par Dioclétien pour s'y retirer après son abdication, il présente tous les caractères de la décadence ; dans un vaste quadrilatère entouré de hautes murailles flanquées de tours nombreuses, il présente l'aspect d'un camp romain retranché et fortifié. Dioclétien y avait renfermé, outre son palais et les habitations des officiers de sa maison et de sa garde, un petit temple ou chapelle et son propre mausolée. Ce dernier est le monument le plus curieux de cet ensemble ; bâti sur plan circulaire, couronné logiquement par une calotte hémisphérique, il présente extérieurement des faces octogones enrichies à la base par d'élégants portiques. L'ornementation en est abâtardie et sèche ainsi que celle de la chapelle qui reproduit le type banal. Une particularité curieuse de ce palais c'est l'apparition pour la première fois de l'arc affranchi (employé surtout

FIG. 249. — Temple du Palais de Spalato.

(1) L'antique Salone.

dans les *loggie*[246]), c'est-à-dire de l'arc retombant directement sur le chapiteau de la colonne, dépourvue d'entablement, disposition qui deviendra si fréquente plus tard dans les colonnades des basiliques chrétiennes et à la Renaissance et dont une des conséquences fut la découverte, par l'architecture byzantine, de la coupole sur pendentifs.

FIG. 250. — Exemple de l'arc affranchi au palais de Spalato.

La sculpture architectonique ou ornementale bénéficia longtemps de la prospérité de l'architecture dont elle dépend. Les bas-reliefs historiques représentant les multiples fonctions du César tour à tour généralissime, grand pontife et juge suprême, qui ornent

Giraudon, Phot.

FIG. 251. — Titus triomphateur, bas-relief de l'arc de Titus.

les faces des arcs triomphaux ou s'enroulent en spirales le long du fût des colonnes commémoratives, comme celles

dites *Trajane* et *Antonine* à Rome, véritables bulletins militaires, sont certainement ce que l'art romain a produit de plus typique et de plus original. L'artiste historiographe s'y montre toujours clair, ingénieux et véridique. Plusieurs de ces bas-reliefs sont des chefs-d'œuvre; malheureusement ils présentaient trop de saillies presque en ronde bosse, ce qui donna prise aux mutilations barbares, comme il arriva à ceux qui ornaient les parois internes de l'arc de Titus[251]. On peut juger à l'arc de Constantin, par la comparaison des bas-reliefs provenant de l'arc de Marc-Aurèle[252], qu'on y a incrustés à côté de sculptures du temps, à quel avilissement cet art était tombé à la veille du Bas-Empire. Il en est de même de la partie purement ornementale, c'est-à-dire composée de lignes conventionnelles et d'éléments empruntés aux règnes végétal et animal. La plante vivante n'a jamais été interprétée et adaptée avec plus d'ampleur et de vie, qu'en certains rinceaux de feuilles d'acanthes entremêlées d'oiseaux, ornant les pilastres ou les montants des portes du temple d'Antonin et Faustine[253], motif ornemental que, sous Constantin, la routine ne sait plus rendre qu'avec une sécheresse toute barbare.

Fig. 252. — Bas-relief de arc de Marc-Aurèle encastré dans l'arc de Constantin (Rome).

Un autre art qui prit une grande extension somp-

tuaire sous les Romains fut la mosaïque[253] (*Musivum*). Inventée apparemment par les Grecs, ils ne paraissent lui avoir accordé qu'un intérêt de curiosité. Leur imagination se trouvait mal à l'aise avec cet assemblage patient de petits cubes de marbres et d'émaux de couleurs, au moyen desquels on pouvait reproduire des ornements et même des tableaux. Les Romains comprirent toutes les ressources qu'ils pouvaient y trouver surtout par la richesse des pavements, pour compléter la polychromie des vastes intérieurs de leurs édifices civils ou religieux, obtenue comme on sait, par un placage de marbres de couleurs variées. Maîtres du monde, les Romains concentraient à Rome les marbres, les granits, les porphyres les plus précieux qu'ils allaient chercher jusque dans les régions les plus éloignées de leur vaste empire, et leurs éclats réduits en petits cubes servaient aux compositions des maîtres mosaïstes. Leur vogue fut si grande, surtout à mesure que la décadence s'accentuait, qu'on trouve de leurs œuvres partout où domina la puissance romaine; on en découvre tous les jours en Algérie et en Tunisie, sous les décombres des édifices antiques. Après la chute du paganisme, les chrétiens se servirent de la mosaïque

FIG. 253. — Rinceaux du temple d'Antonin et Faustine.

pour la décoration des culs-de-four de l'abside de leurs basiliques, en détachant les figures sur fond d'or. Son emploi à la décoration pariétale qui paraît avoir été

FIG. 254. — Mosaïque de Pompéi, par Dioscorides.

peu pratiqué par les Romains a été adopté par les Papes pour la décoration de Saint-Pierre de Rome, sans doute à cause de la durée éternelle des matériaux employés.

La Vierge et les Mages, peinture des Catacombes.

TEMPS MODERNES

PREMIÈRE PÉRIODE

L'Art Chrétien

I. Style Latin ou Roman. — II. Style Byzantin.

Si, sous le ciel clair et léger de la Grèce, la Parthénos Athéna, pure et vivifiante comme la pensée divine qu'elle incarnait, la laborieuse Ergané qui ouvrit l'intelligence de l'homme aux sciences et à l'art, la gardienne tutélaire de l'Acropole et du foyer qu'elle abrite de son égide du haut des frontons des temples sublimes, avait été l'âme de la patrie et l'inspiratrice des aèdes, des artistes, et des héros, à Rome, dans l'atmosphère humide et lourde des bords du Tibre, ce fut à Vénus qu'on éleva des temples et des statues encensées par un peuple altéré de plaisirs et de sang, non à

la Vénus Uranie, à la mystérieuse Aphrodite, déesse des attractions harmonieuses, mais à la Vénus impudique, à la Vénus lubrique des carrefours où Messaline allait chercher des brutalités inconnues. La volupté engendre la cruauté. La pauvreté avait fait la grandeur des Romains, la fortune fit leur asservissement et la perte de la liberté rendit stérile et même pernicieuse l'abondance des richesse qui affluaient à Rome de toutes les parties du monde asservi. Cette exorbitante prospérité ne fit que développer dans ce peuple dur et positif les bas-instincts; l'orgie et les ignominies sanglantes de l'amphithéâtre furent ses jouissances favorites. Au surplus, celles de l'esprit et particulièrement les pures émotions de l'art ne lui avaient jamais été familières et il est surprenant que la vue de tant de merveilles de l'art le plus pur, enlevées à la Grèce et rassemblées à Rome, n'ait éveillé dans ce peuple aucune faculté artistique capable de créer un mouvement, une école vraiment romaine, comme les Étrusques l'avaient montré avant eux. Aucune œuvre de sculpture de ce temps n'est signée d'un nom romain. Tous les sculpteurs sont d'origine grecque, surtout athénienne et les portraits sculptés, bien qu'attestant la persistance d'un genre bien local remontant aux Étrusques, genre qui, par son essence réaliste, est privé de tout idéal et par suite pouvait mieux que tout autre

Fig. 255. — Orphée (Catacombes).

leur être accessible, étaient apparemment exécutés par les mêmes praticiens. Et quand leur mère-patrie cessa de former des maîtres, avilie sous l'oppression, Rome n'eut plus que des artistes routiniers ou plutôt des artisans.

L'art eût sombré, sans doute, avec l'Empire, si une religion nouvelle, d'abord proscrite et souterraine qui,

FIG. 256. — Le bon Pasteur.

FIG. 257. — La Vierge et l'enfant (Catacombe de Priscilla, IIe siècle).

avec la Croix, devait conquérir le monde, n'en avait recueilli les épaves. Pendant quatre siècles elle ornait pieusement de peintures naïves, connues seulement des chrétiens, les parois et les voûtes des Catacombes.

A vrai dire, elles ne nous apprennent rien de nouveau quant à la technique, étant très inférieures aux fresques qu'on a découvertes dans les ruines des palais de Rome et à Pompéi. Exécutées par de vulgaires praticiens recrutés parmi les adeptes des collèges ou confréries funéraires, leur art roturier, malgré l'antagonisme radical du nouveau culte envers ceux du paganisme, lui emprunte ses formules et ses procédés;

fréquentes sont les réminiscences mythologiques qu'on y rencontre adaptées plus ou moins heureusement aux symboles chrétiens. C'est ainsi qu'Orphée[255] apprivoisant les animaux féroces aux sons de sa lyre et le Mercure Criophore devenu le Bon Pasteur[256], symbolisent le Christ. Parfois cependant le pinceau et le ciseau maladroits, mais fervents, s'essayaient à créer les nouveaux types sacrés. La *Vierge et l'enfant*[257] de la catacombe Priscilla, remontant au IIe siècle et celle si différente du cimetière de Sainte-Agnès sont les plus anciennes représentations de ce thème qui devait inspirer plus tard tant de chefs-d'œuvre. La Madone, la *Théotocos*, jouera dans l'art chrétien le rôle prépondérant d'Athéna dans l'art hellénique. Chose curieuse, l'iconographie du Christ[258], plus fréquente sur les sarcophages, est timide encore; elle le représente le plus souvent imberbe, jamais en croix, sans doute pour ne pas détourner les catéchumènes à cause de l'opprobre du supplice. Celle du Père Éternel existe encore moins. On ne le trouve qu'une fois figuré dans les Catacombes. Le plus souvent ce sont des compositions où se mélangent le sacré et le profane, comme cette étrange scène du *Jugement aux enfers* du cimetière de Saint-Calixte, où Jésus et la Vierge remplacent Hâdès et Perséphoné sur le tribunal devant lequel comparaissent les âmes des morts, conduites par Mercure Psychopompe; trois figures drapées, sans doute les Parques, attendent la sentence. Quelques sujets bibliques côtoyent de loin en loin ces réminiscences païennes où la foi naïve des premiers chré-

FIG. 257 *bis*. — La Vierge et l'Enfant (Catacombe de Ste-Agnès).

tiens voyait des allusions réconfortantes, comme dans la figure de Jonas et celle d'Ulysse attaché aux cordes du navire, le symbole de la résurrection et de la rédemption.

Cette pauvreté d'invention ne leur permit pas, sans doute, de traiter des sujets tirés de l'Évangile, des scènes si pathétiques de la Passion et de la mort des Martyrs, ce qui est très regrettable car ces peintures eussent été pour nous d'un grand enseignement historique.

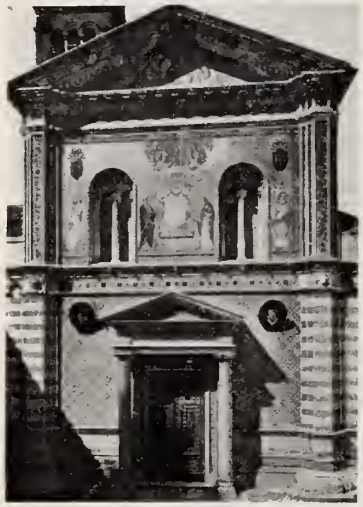
FIG. 258. — Le Christ et la Samaritaine (peinture des Catacombes).

Graduellement le goût et la science du dessin tombèrent dans un tel avilissement que la peinture et la sculpture devinrent indignes de porter le nom d'art. Elles étaient dégénérées en une pratique routinière à l'aide de quelques formules et recettes exercées d'ailleurs par de rares artisans préoccupés plutôt d'exprimer des abstractions théologiques que le sentiment de la nature; aussi la forme est-elle devenue conventionnelle, sommaire et barbare.

Au surplus, c'est uniquement de l'étude de l'architecture que l'histoire de l'Art va dorénavant s'occuper jusqu'au XIIIe siècle; les autres arts, n'existant plus qu'à l'état sénile et rudimentaire, l'intérêt qu'ils présentent est dénué de toute vitalité.

Deux événements considérables, dus à la volonté de

Constantin, changèrent au IVe siècle la face du monde au double point de vue moral et politique : la liberté accordée au culte chrétien et le dédoublement de la capitale entre Rome et Byzance devenue Constantinople, prélude de la division prochaine de l'empire romain en deux états indépendants et rivaux. L'architecture chrétienne à ses débuts en subit des influences diverses et décisives conséquemment à la différence des milieux et des caractères; elle suivit une autre direction à Constantinople qu'à Rome et de même qu'il y eut un Empire occidental ou *latin* et un Empire oriental ou *grec*, il y eut un art néo-romain ou latin, qui dégénéra plus tard en roman et un art néo-grec ou *byzantin*. Les types monumentaux qui en résultèrent, malgré d'importantes modifications, n'ont jamais cessé depuis d'être suivis simultanément par les architectes de tous les pays.



Giraudon, Phot.

FIG. 259. — Sainte-Pudentienne (Rome).

Les premiers temples que les chrétiens édifièrent d'abord à Rome et même à Constantinople, furent appelés *basiliques* du nom des édifices publics romains dont nous avons déjà parlé, parce qu'ils en adoptèrent le plan comme convenant parfaitement à leurs réunions et au développement de leurs cérémonies liturgiques. On le retrouve déjà dans les chapelles des Catacombes à l'état embryonnaire et nul doute, que pendant les intervalles des persécutions, ils en aient élevé publiquement sur ce modèle.

Rome a conservé quelques basiliques remontant au IVe siècle et qui sont appelées constantiniennes : Saint-Praxède, Sainte-Pudentienne[259], Saints Nérée et Achillée : et surtout Saint-Paul hors les Murs, qui, par son importance et sa magificence ne le cédait qu'à la primitive basilique de Saint-Pierre[260] démolie au XVIe siècle pour élever sur son emplacement sacré (1) le Saint-Pierre de Bramante, de Michel-Ange dont la coupole domine le monde chrétien. Saint-Paul, qui fut restauré fidèlement en 1823 à la suite d'un grand incendie est le

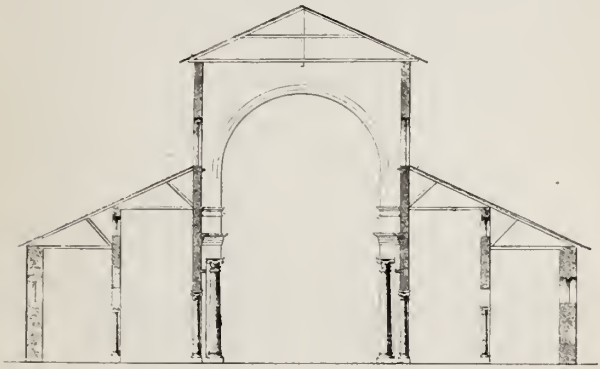


FIG. 260. — Ancienne Basilique de Saint-Pierre (Rome). Coupe transversale.

plus imposant et complet spécimen de la primitive basilique et servit de modèle aux architectes chrétiens.

Le temple basilical[261] était précédé d'un cloître ou *atrium*, sorte de *téménos* ou *parvis* entouré de portiques des quatre côtés. Celui du fond servait de vestibule à la basilique et un porche ou *narthex* situé dans l'axe de l'*atrium* et du temple indiquait l'entrée de l'église. Elle était composée d'une grande nef et de petites nefs ou bas-côtés parfois doubles, moins élevées, réservées, celle de gauche aux femmes, et celle de droite aux hommes ; la grande nef servait exclusivement au clergé

(1) Là était le cirque où Néron pour éclairer son apothéose à la suite d'une orgie fit brûler les chrétiens en guise de torches.

et aux cérémonies du culte. Les catéchumènes et les fidèles qui avaient encouru une grave pénitence entendaient l'office sous le *narthex* et dans l'*atrium*. A l'extrémité de ces nefs régnait une barrière qui les séparait du *transeptum* ou aile transversale où, dans l'axe de la grande nef, était placé l'autel, surmonté d'un *ciborium* ou dais en pierre autour duquel évoluait le clergé officiant; au delà de l'autel et surélevée de quelques gradins et répondant à la largeur de la grande nef, l'abside demi-circulaire, ou conque, terminait l'édifice. Là était placé au-dessus de plusieurs marches, le siège en pierre de l'évêque, la *cathedra*, de sorte qu'il pou-

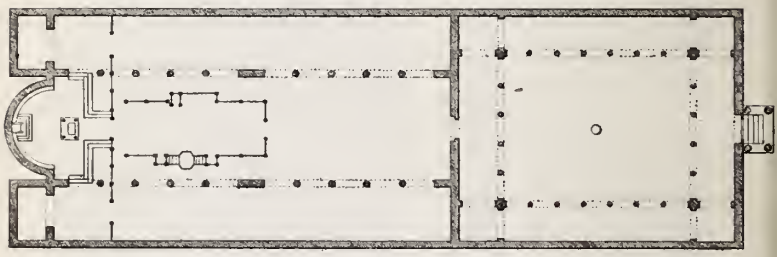


FIG. 257. — Plan de la Basilique de Sainte-Clémente (Rome).

vait observer, par-dessus l'autel peu élevé, l'officiant et les fidèles. La forme cruciforme est déjà en principe dans le plan de la basilique primitive. Plus tard on n'aura pour l'affirmer davantage qu'à prolonger au-dehors les ailes du transept qui deviendront ainsi des *croisillons*, et qu'à donner plus de profondeur à l'abside par l'adjonction d'une ou plusieurs travées antérieures. Le passage de la grande nef au transept était accusé par un grand arc appelé *arc triomphal* qui, sur la surface plane souvent très importante qui le séparait du plafond en bois et horizontal recevait des mosaïques miroitantes ainsi que le cul-de-four de l'abside. Les surfaces souvent considérables qui s'étendaient au-dessus des arcades de la grande nef jusqu'au plafond et, dans leur partie supérieure, trouées de fenêtres, qui

étaient au-dessus du toit des bas-côtés, éclairaient la grande nef, aussi recouverte de mosaïques. La fresque aurait fait meilleur emploi; mais, dans la décadence profonde ou la peinture était tombée, il n'y avait plus de praticiens habiles et la richesse apparente des matériaux, le scintillement de ces émaux vitrifiés sauvaient aux yeux éblouis la pauvreté du dessin et la barbarie de l'invention. Au surplus, avec de petits cubes de pierres colorées ou de verre émaillé, il est compréhensible qu'on ne peut obtenir ni précision de dessin, ni souplesse de modelé. Je sais bien qu'on invoque en faveur de la mosaïque murale un certain effet décoratif qu'elle seule peut donner et j'y souscris tout en proclamant que la fresque a des ressources telles qu'elles suffisent à toutes les exigences et l'emportent sur tous les moyens. Avant ces temps barbares, au moins pour la sculpture et la peinture, la mosaïque rationnellement n'était employée que pour enrichir les pavements, et c'est un non sens de l'étendre sur des parois; mais, je le répète, cela n'est venu que par la décadence et parce qu'il n'y avait plus de peintures. Pareillement, la statuaire faisait entièrement défaut dans ces monuments; non, comme on l'a prétendu, à cause de l'horreur qu'inspirait l'idolâtrie aux chrétiens, mais bien plutôt parce qu'il n'y avait plus de sculpteurs.

L'antagonisme initial des deux empires se montre non seulement dans la politique et dans les idées, mais aussi dans l'architecture. Toutefois, le génie byzantin ne s'affirme qu'au VIe siècle, il est vrai d'une façon éclatante. Sa grande innovation, ce qui lui est propre et lui assigne une place de premier ordre dans les fastes de l'art moderne, c'est l'invention de la voûte sur pendentifs. Je sais bien que les éléments constitutifs dont il se sert, l'arc et la voûte sont romains, mais la combinaison toute nouvelle qu'il y trouve lui appartient exclusivement, et s'il est vrai que l'architecture byzantine est la résultante des principes de l'architecture romaine poussée jusqu'à ses dernières conséquences, cela n'a pu être

réalisé que par l'esprit plus souple, plus savamment hardi, inventif et plus logique des Grecs qui surent encore créer avec l'art que leur imposaient leurs oppresseurs. Déjà, dans les derniers temps de l'empire, ils avaient affranchi la colonne lui restituant son rôle de support isolé, mais ne pouvant revenir aux ordres par l'abus que les Romains en avaient fait, ils avaient remplacé l'entablement par des arcatures retombant direc-

Sebah et Joaillier (Constantinople).

FIG. 262. — Intérieur de Sainte-Sophie.

tement sur les chapiteaux. On voit cette innovation dans les premières basiliques et même antérieurement, comme nous l'avons vu, au palais de Dioclétien à Spalato. Quant à la voûte en calotte hémisphérique ou coupole[258], les Romains en avaient laissé un admirable exemple dans celle du Panthéon, que l'on sait maintenant avoir été édifiée sous Adrien, en remplacement de celle sans doute trop surbaissée et par suite plus facilement solide, du temps d'Agrippa; mais là nous sommes devant un problème plus commode à résoudre, le dôme s'appuyant sur les murs circulaires d'une rotonde. Autre chose était de construire une calotte hémisphérique sur un plan carré.

Voici comme ils s'y prirent. Au sommet des quatre colonnes ou piles élevées aux angles du carré, ils bandèrent des arcs qui les reliaient entre elles et, tangente à ces arcatures, ils posèrent la coupole par l'intermédiaire des *pendentifs*. On appelle ainsi, à proprement parler, les surfaces concaves et triangulaires comprises entre la retombée des arcs et la base de la coupole. Les sujets

FIG. 263. — Sainte-Sophie, vue extérieure.

peints qui ornent ces surfaces s'appellent également *pendentifs*.

Quoi qu'il en soit, Sainte-Sophie[263], construite au VIe siècle par Justinien, est le premier monument où ce système hardi ait été appliqué, et, chose surprenante, d'une façon souveraine et définitive. Anthémios de Tralles et Isidoros de Milet, ses architectes, deux Grecs d'Asie Mineure, n'étaient pas, sans doute à leur coup d'essai et leur expérience reconnue devait garantir la réussite, mais les monuments qui les avaient précédés ou qui leur avaient servi d'exercice ne nous sont pas parvenus.

Le plan[264] général de Sainte-Sophie, s'inspirant de la croix grecque est compris presque dans un carré (77 m.

sur 76 m. 70 c.) dépassé légèrement à l'orient par la saillie circulaire de l'abside; un vaste *atrium* entouré de portiques le précède ainsi qu'un double vestibule ou *narthex* donnant accès au temple par neuf portes. La coupole, élevée sur la croisée haute de 56 m. a 35 m. de diamètre ainsi que les quatre arcs sur lesquels elle repose; une demi-coupoles'appuie sur les deux arcs perpendiculaires à la nef. Les deux autres sont fermées par des murs troués de plusieurs rangs de colonnes superposées. Les murs d'ailleurs comptent peu pour la solidité. « La structure, dit Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, ch. VII) réside seulement dans les voûtes se contrebutant réciproquement, se résolvant en des pressions sur quelques points isolés et les piles portant ces voûtes. » Pour rendre ces poussées moins fortes on se servit, dans leur construction, des briques de Rhodes, cinq fois plus légères que la brique ordinaire. Mais deux forts tremblements de terre en eurent néanmoins raison, le premier en 553 l'ébranla et le second, quatre ans après (557) la renversa avec une grande partie de la ville; il s'écroula définitivement le 7 mai 558. Isodoros, le jeune héritier du talent d'Anthemios et du premier Isodoros son oncle, morts tous deux à cette époque, entreprit sa réédification sur un nouveau projet, car pour lui donner plus d'élévation, il commença par faire porter la

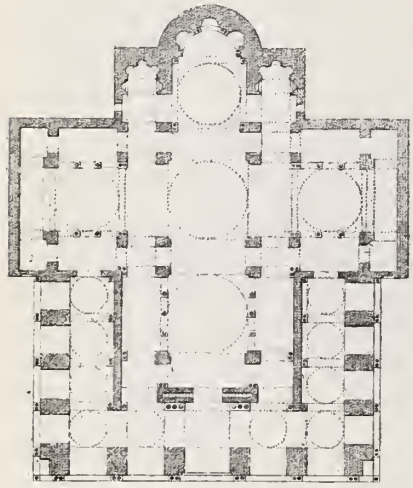


FIG. 264. — Plan de Sainte-Sophie.

coupole sur un tambour peu élevé, et percé de fenêtres, disposition qui fut imitée et développée depuis, mais il n'osa pas lui donner la forme hémisphérique, se contentant de la forme elliptique ou surbaissée comme donnant plus de garantie de solidité. C'est celle que nous voyons aujourd'hui. La coupole de Sainte-Sophie, arrêtée ainsi dans son essor, donne à l'ensemble du monument un aspect plat, lourd, comprimé, dépourvu de cette élégance, de cette élévation majestueuse et symbolique que les architectes surent depuis lui donner. Les quatre minarets élevés aux angles par les Turcs qui, depuis 1453, en ont fait une mosquée, ont heureusement rompu cette monotonie.

Ce monument célèbre se recommande encore par son homogénéité, malgré sa masse considérable. En effet, il fut bâti, sans arrêt, en vingt années; dix mille ouvriers y travaillèrent sans relâche sous l'œil impatient de Justinien qui en avait conçu le plan.

La décoration intérieure fut d'une splendeur inouïe : l'or, l'argent, le bronze, les pierres précieuses, les marbres de couleurs, jetés à profusion, rivalisèrent d'éclat avec les mosaïques, scintillantes sur leur fond d'or. Par ordre de Justinien, les monuments antiques des provinces de l'empire furent dépouillés de leurs plus belles colonnes en vert antique, en porphyre, en granit, etc., pour orner la merveille et aller au plus vite. Malheureusement les Turcs qui réprouvent la représentation de la figure humaine, ont recouvert d'un badigeon les mosaïques et les peintures que des travaux de restauration en 1850 ont mises à jour pour quelque temps, ce qui permit d'en copier quelques-unes à l'aquarelle sans nous apprendre rien de nouveau sur l'art rudimentaire sec et stationnaire du moyen âge.

Ainsi rien de grec dans Sainte-Sophie, si ce n'est la logique qui permit à des architectes grecs de créer une nouvelle architecture avec les éléments romains. L'art, en se rapprochant de sa source, aurait dû, ce semble, se purifier, mais l'esprit était devenu si complexe et puéril

à force de subtilité qu'il ne pouvait plus comprendre cette majestueuse simplicité. Plus que la société romaine, celle de Byzance, mélangée d'Asiatiques, adonnée aux disputes creuses et passionnées jusqu'à la folie, à la férocité, aux pires extravagances métaphysiques, professait la négation, l'horreur de la nature, source de toute vérité et de toute beauté, et devait sombrer dans la démence.

Fig. 265. — Othon et Theophanie (ivoire byzantin).

La secte des iconoclastes ou briseurs d'images, qui troubla l'empire durant le VIIIe et une partie du IXe siècle, de 726 à 842, causa une des crises les plus néfastes de cette folie ambiante. C'étaient des espèces d'ascètes, que la superstition et le fanatisme rendaient aveugles et barbares. En vain le pape et les conciles les déclarèrent hérétiques, ils n'en continuèrent pas moins leurs exécrables déprédations, brisant les statues, détruisant les icônes autant sacrés que profanes, anéantissant ainsi des quantités de chefs-d'œuvre de l'art ancien, à Constantinople et en province. Ils parvinrent même à s'emparer du pouvoir avec Léon l'Isaurien (726-728) et avec Léon l'Arménien (813-826). Les mosaïstes, les orfèvres, et les ornemanistes même, ainsi que les peintres et les sculpteurs qui pratiquaient encore l'ombre de leur art furent obligés de s'expatrier. Ils se répandirent dans tout le monde chrétien d'alors. Charlemagne en recueillit plusieurs à sa cour d'Aix-la-Chapelle où ils introduisirent l'art et le goût byzantins[265]. Vers le milieu du

IXe siècle cette stupide hérésie prit fin et il y eut à Constantinople une espèce de renaissance des arts et des lettres sous la dynastie dite macédonienne, fondée par Basile Ier (867). Il se fit un retour vers les œuvres de l'antiquité, comme le prouvent certaines miniatures de ce temps et les œuvres des auteurs grecs furent manuscrites avec un soin irréprochable.

FIG. 265 *bis*. — Ange (ivoire byzantin).

Le luxe effréné, exorbitant des Byzantins paraît avoir atteint son paroxysme avec Constantin VII Porphyrogénète (911-959). Vrai monarque asiatique, il passait sa vie au fond d'un palais qu'il avait fait bâtir au milieu de merveilles dont la description ressemble plutôt à la féerie qu'à la réalité. Il est oiseux de s'en occuper n'en étant, depuis longtemps, resté aucun vestige. Malheureusement les malheurs et les catastrophes des XIe et XIIe siècles, la prise de Constantinople (1204) par les Croisés au XIIIe et la fondation de l'empire latin qui faillit mettre fin à l'empire grec avant les Turcs qui, au XVe siècle (1453), consommèrent sa ruine, arrêtèrent cette renaissance dont il ne faut pas exagérer la valeur. Car l'art byzantin resta tellement figé, dès le principe, dans des recettes et des formules rigoureuses et canoniques que, privé de l'étude de la nature il fut toujours forcément stationnaire, et c'est à peine si de loin en loin on y rencontre quelques innovations, même faiblement énoncées. La peinture était réduite à la miniature[226], à l'enluminure (même à fresque) et à la mosaïque, et la sculpture, à la ciselure du méta

ou de l'ivoire [267]. Exercées presque exclusivement par des cénobites, sa diffusion eut lieu par le moyen des monastères, une première fois après l'expulsion des artistes par les empereurs iconoclastes, et la seconde après la chute de l'Empire d'Orient; et comme Constantinople avait

Fig. 266. — Miniature byzantine, du Psautier de David (Bibl. nationale).

été pendant le moyen âge le foyer de la civilisation, ils eussent été les initiateurs de l'art en Occident, s'ils avaient eu à enseigner autre chose que des procédés techniques. Ceux qui se réfugièrent au mont Athos en Grèce, où ils n'ont cessé de pratiquer la fresque [268], dont les meilleures ont été exécutées au XVIe siècle par le moine Pausélinos, et Dyonisos, son élève, montrent, malgré quelques qualités, des vices inéluctables.

L'amour du luxe poussé à l'excès favorisait le déve-

loppement des arts somptuaires et là-dessus les évêques orthodoxes rivalisaient de faste et d'éclat avec les empereurs; les costumes les plus pompeux où la soie teinte des plus vives couleurs et ornés de broderies où l'or et les pierres précieuses se combinaient habilement; les tissus et les tentures le plus richement ouvrés, les objets en orfévrerie, où l'or, l'argent ciselés, les

FIG. 267. — Le Christ, Romain IV, Copronime et Eudoxie (ivoire byzantin).

FIG. 268. — Fresque du mont Athos.

pierreries, les émaux cloisonnés et l'ivoire finement sculpté étaient employés avec prodigalité, s'accumulaient dans les églises et les palais et étaient l'objet d'un commerce considérable avec le reste du monde chrétien dépourvu d'artisans. Ces objets divers où l'éclat et la richesse de la matière suppléaient trop souvent au mérite artistique devaient éblouir ces chefs de nations barbares appelés tout à coup au partage des deux empires et nous devons nous les figurer, lorsqu'ils quittaient la peau pourprée, pour paraître civilisés, revêtus

gauchement du costume brillant de patrice et d'empereur d'Orient.

L'architecture byzantine exerça une grande influence surtout en Orient; car en Occident elle n'agit que par de rares intermittences, même en Italie malgré ses rapports politiques avec les empereurs orthodoxes qui, après, la chute de l'empire d'Occident, ne cessèrent de prétendre à sa domination. Les monuments de Ravenne du temps de Justinien, sur lesquels nous reviendront, n'ont de byzantin que leur décoration, ainsi que la *chapelle palatine* de Palerme, les églises romanes de Monréale et de Cephalù en Sicile. La seule église qui soit vraiment byzantine, en Italie est Saint-Marc de Venise construite au commencement du XIIe siècle sur le modèle de l'église des Saints-Apôtres, aujourd'hui détruite (1), de Constantinople; l'art byzantin fut introduit à Venise par le commerce très actif alors entre cette ville et Constantinople. Au surplus, l'architecture gothique lui donna le dernier coup et la coupole ne réapparaît plus qu'avec Brunelleschi au XVe siècle. Bien

Hauser et Menet (Madrid).
FIG. 269. — Alcazar de Séville.

(1) Elle servit également de modèle aux architectes de Saint-Front de Périgueux.

gratuite est donc l'opinion de Vasari attribuant les origines de l'art italien et particulièrement de la peinture à l'enseignement des artistes grecs venus en Italie au XIIIe siècle, et ce n'est pas la moindre des erreurs qui fourmillent dans ses écrits. Le génie latin n'avait que faire de cet art routinier et sénile qui portait en lui la mort et non une renaissance; il avait assez de vitalité et de ressources pour se développer par lui-même aussi bien en Italie qu'en France, où l'antiquité avait laissé de beaux modèles pour éclairer ses premiers pas, sinon les diriger. Il ne faut pas oublier qu'en ravivant l'étude de la nature que les Byzantins avaient trop méprisée et même proscrite pendant tout le moyen âge, l'art moderne sortit de l'art antique aussi bien en France qu'en Italie. Qu'ont de commun, en effet, avec cette prétendue direction, les œuvres si vivantes de nos statuaires au XIIIe siècle et les peintures de Giotto.

Hauser et Menet.

FIG. 270. — Alcazar de Séville, entrée du salon des Ambassadeurs.

Mais si l'influence byzantine fut partielle et précaire en Occident bien qu'elle se répandît un peu partout, elle ne cessa d'être prépondérante sur tous les peuples restés fidèles au rite grec et sur l'art arabe dès le brus-

que avénement de ce peuple et depuis. Le premier contact qu'il eut avec l'art byzantin, lorsque, au VIIe siècle, il envahit la Syrie et l'Égypte, fut décisif. Il adopta les principes de son architecture en le ravivant par des réminiscences persanes. L'art arabe ou mauresque fut le plus beau rejeton de la souche byzantine; malheureusement il portait en lui le vice héréditaire de l'immuabilité, que d'ailleurs le génie de la race et sa religion lui eussent imposée.

FIG. 271. — Mosquée de Cordoue.

Les plus belles mosquées du Caire, celle d'Amrou qui est de 643, la première peut-être que les Arabes aient construite et celle du Sultan Kaît Bey qui est du XVe siècle, ainsi que la mosquée de Mahomet II, ont été dépassées en étendue et en splendeur par la mosquée de Cordoue[271] qui malheureusement a perdu son minaret de 80 m. de haut et les 4.700 lampes qu'on allumait chaque nuit. Elle avait, avant Charles-Quint qui permit inconsidérément au chapitre d'en abattre un nombre important, 1.419 colonnes formant trente-six nefs d'un sens et dix-neuf de l'autre, le tout contenu dans un rectangle de cent dix-huit mètres de largeur

Hauser et Menet.

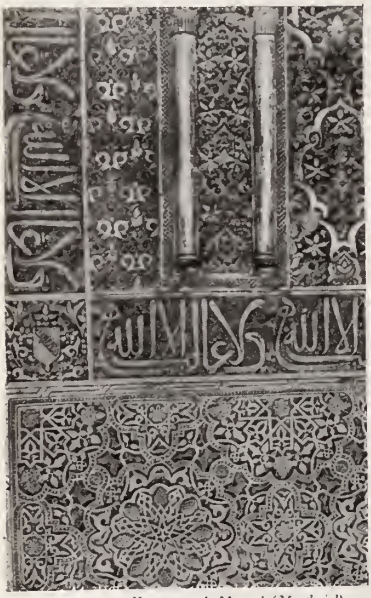
FIG. 271 *bis*. — Cordoue. La Mezquita.

sur cent douze de profondeur. Sa construction dura trois règnes, de 785 à 988, deux cents ans. Pareillement les palais musulmans furent surpassés par le célèbre Alhambra ou Palais rouge de Grenade [272]; on mit un siècle à le construire et il fut achevé en 1338. C'est le type du style mauresque aux colonnes grêles supportant des arcs surélevés, des voûtes chargées avec plus de profusion de cet ornement bizarre en forme de stalactites dont la construction en bois a dû donner l'idée, et qui est un des caractères de l'art musulman. Une autre particularité du génie des Arabes c'est son mode de décorations murales. Le Coran leur interdisant toute représentation de la figure humaine et des animaux, ils y suppléent par les combinaisons les plus variées de ces ornements appelés *arabesques* formés d'entrelacs géométriques et d'éléments végétaux.

Hauser et Menet (Madrid).
FIG. 272. — Porte de l'Alhambra (Grenade).

Parmi les nations orthodoxes, la Russie, convertie au christianisme par les Byzantins au VIe siècle, est celle qui appliqua les principes de leur architecture (improprement appelée néo-grecque) avec le plus d'étrangeté, sinon d'originalité. Pourtant il convient de remarquer que ce sont des architectes italiens appelés en Russie par les Empereurs qui construisirent ses monuments les plus célèbres et les plus typiques : le Kremlin, vaste ensemble de constructions sacrées et impériales, et l'église de Saint-Basile, construite par

Ivan-le-Terrible, qui fit crever les yeux à l'architecte italien de peur qu'il ne construisît une autre église plus belle. Pourtant avec ses dix-sept coupoles aux contours bulbeux empruntés à la Perse, toutes de hauteur et de formes différentes et inégales, elle ne pouvait paraître telle qu'à un barbare. Le Kremlin et l'église de Saint-Basile sont du XVIe siècle.



Hauser et Menet (Madrid).

FIG. 272 *bis*. — Alhambra, Grenade (Arabesques).

L'architecture russe est un amalgame de documents occidentaux (surtout de la renaissance italienne) et asiatiques, principalement persans, greffés tant bien que mal sur un fond byzantin, mais elle se sauve à force d'imagination et recouvre ses compositions disparates par une polychromie excessive en surchargeant ses édifices tant à l'extérieur qu'à l'intérieur d'une décoration sans repos au moyen de la mosaïque sur fond d'or, des émaux, des marbres de couleurs, des métaux, de dorures, etc., le tout abondamment désordonné. En tout, l'art russe méconnaît l'ordre, la mesure, la proportion sans lesquelles, pour nous, les productions de l'art n'ont qu'une valeur de curiosité.

C'est pour la même raison que je ne m'étendrai pas sur les constructions monstrueuses de l'Inde, des temples souterrains d'Ellora et d'Eléphanta, ni des Stoupas et des Pagodes, qui nous étonnent sans nous ins-

truire. Celle d'Anghor [273] dans l'Indo-Chine est comprise dans une enceinte de 5 kilom. 250 m. de tour; la plupart de ces monuments ne sont pas antérieurs aux XIe et XIIe siècles. L'antique influence de l'art achémenide et de l'art arabe plus près de nous y concourt à produire des œuvres plutôt gigantesques ou étranges que belles. On retrouve ces mêmes influences sur l'art des peuples épris du merveilleux de l'Extrême-Orient, et sur celui des Chinois et Japonais qui en dérive. Ce dernier est pour nous surtout intéressant par sa ma-

FIG. 273. — Pagode d'Anghor (Asie).

nière d'interpréter la figure humaine. Tout le monde sait que les procédés des arts industriels qu'ils tenaient des Perses et des Arabes, les tissus, les émaux cloisonnés, les laques, la fonte du bronze, ont été remarquablement mis en œuvre par eux.

La porcelaine est d'invention chinoise au IXe siècle; les Japonais qui excellèrent également dans sa fabrication ne l'ont connue qu'au XVIe siècle, et nous savons que ce n'est qu'au commencement du XVIIIe, que le saxon Botticher en découvrit le secret; et la France le doit à Saint-Yrieix, qui, en 1770, en dota notre célèbre manufacture de Sèvres. A ce sujet il est juste de citer ici l'éclat que les Musulmans surent donner à la céramique. Les plaques émaillées de vives couleurs leur étaient

d'un emploi familier pour l'ornementation des parties inférieures de leurs constructions et leurs vases, surtout ceux appelés hispano-mauresques, sont célèbres par la richesse et la belle entente décorative de leurs arabesques et de leurs reflets, ainsi que leurs lampes en verre émaillé. Leur fabrication n'est pas antérieure au XIVe siècle, et ne va pas plus loin que le XVe siècle, époque où les Musulmans substituèrent la verrerie vénitienne à la leur, tombée en décadence.

Les tapis d'Orient sont renommés et les armes musulmanes étaient recherchées pour leur belle damasquinerie, nom qui vient de Damas d'où provenaient les plus belles productions en ce genre, que le commerce répandait au loin.

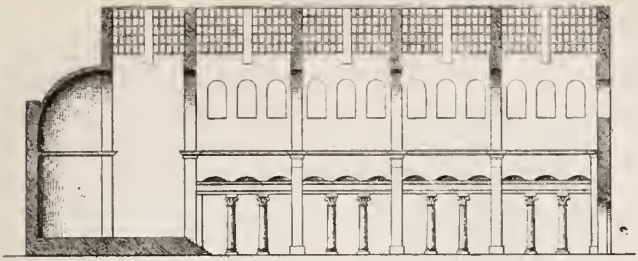


FIG. 274. — Sainte-Praxède (Rome).

TEMPS MODERNES

L'Art Latin.

Tandis que l'art byzantin et les arts qui en dérivent élevaient leurs coupoles d'or dans l'azur oriental, que devenait l'Occident où nous avons laissé l'art latin édifiant les premières basiliques chrétiennes?

Hélas, les temps étaient loin d'être favorables au développement de l'art rajeuni par la nouvelle religion. Les plus épouvantables calamités que l'humanité ait jamais subies étaient à la veille de s'abattre sur le monde romain qui craquait de toutes parts avant de s'écrouler. Les Barbares, longtemps contenus, menaçaient de tous côtés de forcer les frontières de l'Empire. La crainte et le prestige du nom romain, seuls, après Stilicon, les retenaient encore, mais enhardis à la fin en s'approchant de plus près du colosse miné par tant de vices, ils renversèrent tous les obstacles, jetant la mort et la ruine sur leur passage, détruisant par l'incendie les églises et les temples, violant les asiles sacrés, ne laissant après eux, ni vie, ni pierre debout. Ce temps effroyable dura près d'un siècle durant lequel les Gaules et l'Italie, jadis si fières de leurs beaux édifices et de leur cilisation, ne furent plus qu'un amas de décom-

bres. Goths ou Teutons que les Romains appelaient Germains (de *Wher-Mann*, hommes de guerre), sortis, affamés et avides, de la forêt hercinienne, et plus tard divisés en Wisigoths et Ostrogoths, Suèves, Alains, Vandales, Huns sordides et féroces, conduits par Attila qui se disait le fléau de Dieu, etc., se jetèrent avec frénésie à la curée qui devint bientôt une lutte sauvage et non moins dévastatrive entre barbares établis et les hordes nouvelles en quête à leur tour d'un établissement. Au milieu de ces horreurs, Rome fut par deux fois saccagée et détruite. Le foyer de la civilisation occidentale fut éteint à jamais, et ses lueurs dispersées aux vents du Nord.

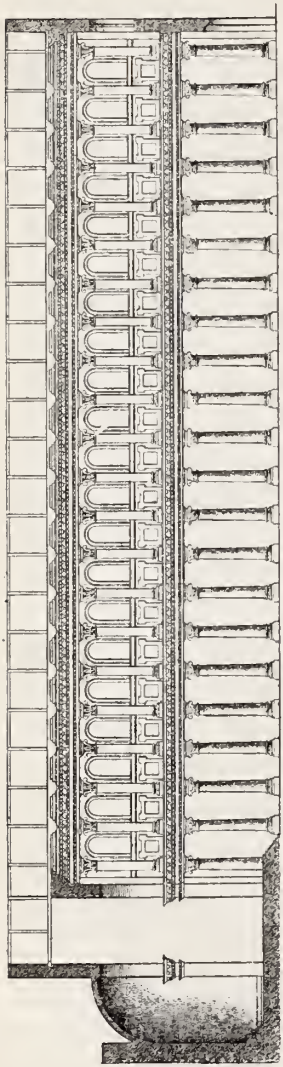


Fig. 275. — Sainte-Marie Majeure.

Rome, affaiblie déjà par le partage de l'Empire et plus encore par ses divisions et ses crises intestines, par les luttes énervantes du fanatisme théologique et ses compétitions militaires et religieuses fomentant l'anarchie dans les idées et le gouvernement, gangrenée par la corruption générale des mœurs, aboutissant à

l'abrutissement par l'ivrognerie et la débauche ; et, par la débilité de ses empereurs, nullement défendue, livrée à toutes les surprises au dedans et au dehors, Rome, dis-je, n'était plus qu'une apparence et s'écroula sans résistance. Deux fois, elle vit sa ruine consommée. D'abord en 410, par Alaric, roi des Wisigoths qui, pendant quatre jours et quatre nuits atroces, la livra au pillage et à l'incendie. Elle se releva pourtant de ses ruines et même retrouva quelque splendeur sous les Empereurs macédoniens, mais à peine un demi-siècle plus tard (en 455) Genseric vint exprès d'Afrique à la tête de ses Vandales mélangés de Berbères ou Maures pirates, pour la saccager de fond en comble. Pendant quatorze jours et autant de nuits la malheureuse cité subit les pires atrocités et de ce qu'il en restait, tout fut détruit. Les Vandales se signalèrent surtout par leur rage à briser les statues, à démolir les temples sans raison, pour le plaisir stupide d'anéantir ce qui est beau et depuis les mots de *Vandale* et de *vandalisme* sont restés synonymes de destructeur et de mutilation de monuments artistiques. Rome, déchue de ce qui lui restait de son ancienne primauté, tomba à l'état précaire de petite cité dépendant de l'Exarchat de Ravenne. Mais qui saura jamais de combien de chefs-d'œuvre en tous genres, la plupart du plus pur atticisme, l'art et la civilisation eurent à déplorer la perte ! Le nombre en fut incalculable à en juger par la quantité de sculptures qu'on a depuis exhumées

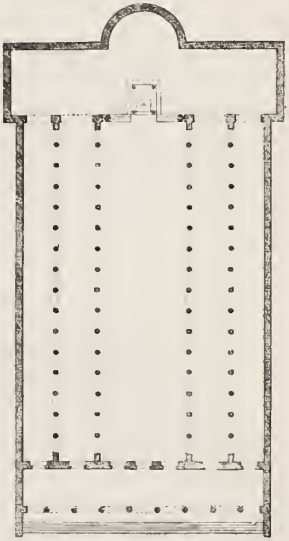


FIG. 276. — Plan de Saint-Jean de Latran.

des décombres amoncelés. Mais ce qui subsistait encore de la peinture antique, de manuscrits précieux, d'objets d'art fragiles, etc., fut à jamais anéanti et perdu et parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, si quelques-uns nous sont connus, c'est grâce au grand nombre de copies que les Romains en avaient faites.

De ce cataclysme effroyable, de cet effondrement du monde ancien, de cet anéantissement de ses monuments, de ses goûts, de ses mœurs, de ses idées et de ses connaissances, devait sortir un monde et un art nouveaux. Mais, avant que de ce noir chaos où étaient jetés et fermentaient violemment tant d'éléments divers et disparates, pût sortir, par le lent amalgame des vestiges antiques et des aspirations modernes encore barbares et longtemps inconscientes, un peu d'ordre, quelque lumière propre à reconstituer la société nouvelle et donner à son art chancelant conscience de sa personnalité et de sa force, combien ne fallut-il pas encore traverser de siècles d'obscure et tenace barbarie ? Près de huit cents ans dura le temps affreux du premier moyen âge ! Quelques lueurs éphémères percent de loin en loin ses épaisses ténèbres. Après le court effort de Dagobert, le règne de Charlemagne, par exemple, fut une belle éclaircie, mais sa tentative de restaurer à son profit l'Empire italo-byzantin, après Théodoric, fut aussi prématurée et, n'ayant aucune racine dans son peuple, dut disparaître avec lui. L'art national en formation ne pouvait trouver aucun aliment assimilable et nulle impulsion dans les œuvres des architectes, des artistes et des ouvriers byzantins appelés par lui à Aix-la-Chapelle [277] pour tirer parti, dans la construction et l'ornementation de son Palais et de sa chapelle Palatine, pastiches d'un art sénile et par trop exotique, des riches colonnes et des matériaux artistiques qu'il avait enlevés à Ravenne et à Pavie. D'ailleurs, l'art byzantin fut toujours impuissant à s'implanter dans l'Occident latin et sa longue imitation imposée par la mode et surtout par l'absence d'autres modèles fut

longtemps un obstacle à l'éclosion de notre art national.

Heureusement l'Église veillait aux destinées du monde occidental. Elle avait, au milieu de ces débordements de brutales et multiples révolutions, tenu ferme le principe d'unité et de perpétuité et avait su plier sous sa force morale ces conquérants barbares et farouches qui ne connaissaient que la violence et la ruse. Elle se servit de leur courage aveugle pour hâter la ruine du monde romain entaché de paganisme; mais héritière directe de sa civilisation dont elle tira ses plus sûrs moyens de domination sur ces peuples terribles, mais enfants; elle seule pouvait préparer la renaissance du monde renouvelé. Elle y parvint malgré sa faiblesse matérielle, grâce à l'appui de la race franque qu'elle proclama dès lors sa fille aînée. L'Église fut, dans ces temps si troublés, la seule puissance libérale, le seul refuge du faible contre le fort, sans pitié et sans frein. Le peuple gallo-romain, asservi mais bien supérieur par l'éducation et le caractère au Germain conquérant, lui resta dévoué et forma sa première clientèle constituant ainsi un noyau persistant d'où devait sortir plus tard la vraie nation française. Le clergé, recruté surtout parmi les Gallo-Romains, devint ainsi le gardien des secrets

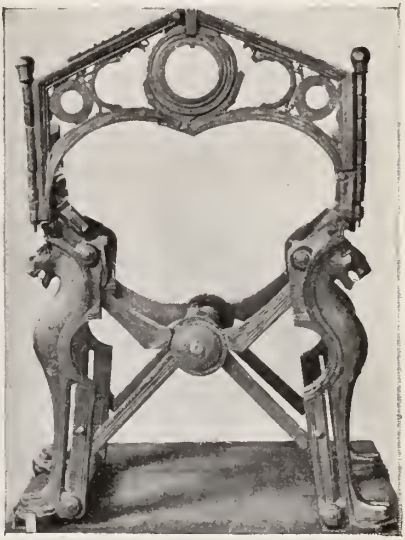


FIG. 277. — Chaise curule romaine, bronze doré (trône du roi Dagobert).

de l'art qui leur permettaient d'ériger et d'embellir dignement les édifices du culte. Les évêques et les abbés ouvrirent des écoles où se perpétuèrent, par l'enseignement et la pratique, l'art de fondre le bronze dont un beau spécimen nous est parvenu : le fauteuil de Dagobert (VIIe siècle)[477], la sculpture sur ivoire, la miniature, la mosaïque, les principes de l'architecture et de la construction.

L'art latin procède directement de l'art romain décadent dont il ne diffère d'abord que par quelques particularités, non de goût, mais de détail, exigées par l'adaptation du culte chrétien à certains monuments païens qui, comme nous l'avons dit, furent les basiliques. Le fameux édit de Milan par lequel Constantin, en 313, non seulement accordait aux chrétiens le droit d'exercer librement leur religion, mais décrétait le christianisme religion de l'État causa une grande perturbation dans l'Empire et transforma du jour au lendemain, radicalement, le vieux monde romain. Le culte chrétien, jusque-là comprimé dans les sanctuaires souterrains des Catacombes, sortit impétueusement pour s'exercer au grand jour : il fut urgent de construire rapidement de nombreuses églises; car les édifices religieux du paganisme, les temples désaffectés ne pouvaient convenir à ce nouvel usage d'abord à cause de l'opprobre qui restait attaché à leur ancienne destination et souvent aussi à cause de leur exiguïté qui ne permettait pas aux fidèles d'assister aux offices dans l'enceinte du temple selon l'usage chrétien; tandis que les *basiliques*, édifices purement civils se prêtaient à souhait à l'installation du nouveau culte. Peu cepen-

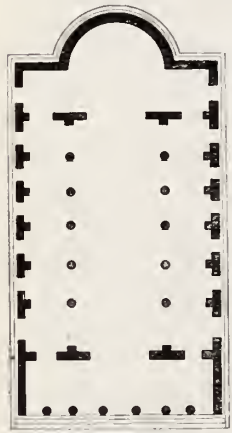


FIG. 278. — Plan d'une basilique païenne.

dant furent converties en églises à cause de leur utilité municipale et judiciaire. Les temples radieux furent démolis avec cette rage soudaine du fanatisme aveugle et destructeur qu'aucune considération esthétique ne touche et n'arrête, et de leurs magnifiques débris, colonnes, entablements, etc., on construisit à la hâte, de toutes parts, des sanctuaires chrétiens sur le plan basilical, auxquels on conserva le nom de *basiliques*. Hélas ! que de merveilles de l'art antique de la statuaire et de la peinture furent à

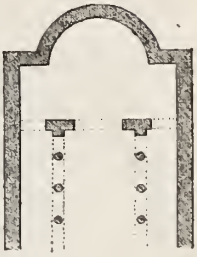


FIG. 279. — Basilique Sassoriana.

FIG. 280. — Arc triomphal de Sainte-Marie Majeure (Rome).

jamais brisées, anéanties dans la ruine des temples, première catastrophe artistique suivie de tant d'autres.

Les premières basiliques chrétiennes furent naturellement élevées à Rome par le zèle de Constantin. La plupart nous sont parvenues plus ou moins rebâties ou remiefoées, toutians en conservant leur caractère initial; après celles que nous avons citées plus haut nous mentionnerons la basilique Sassoriana[279] construite par Constantin dans son château Sassorien (c'est aujourd'hui Santa-Croce in Jerusalem); Saint-Jean *de Latran* qui subit tant de vicissitudes; l'ancienne basilique constantinienne, rebâtie au xe siècle après un tremblement de terre; Sainte-Marie Majeure[280];

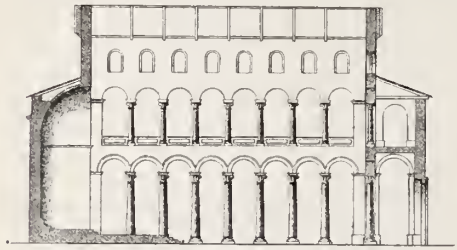


FIG. 281. — Sainte-Agnès hors les murs (Rome).

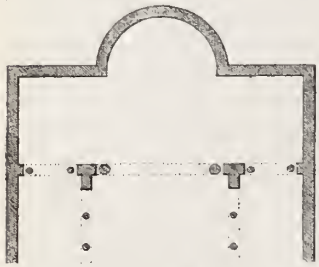


FIG. 282. — Sainte-Marie du Transtevère.

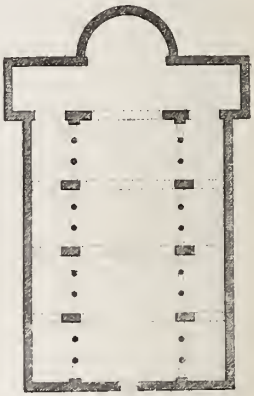


FIG. 283. — Plan de Sainte-Praxède.

Saint-Pierre en Vincoli; Santa-Maria in Ara Cœli; San-Stefano Rotondo, un des plus curieux spécimens du temple circulaire; Sainte-Agnès[281] et *Saint-Laurent hors les murs*; Sainte-Sabine, Santa-Bibiena, Santa-

Maria [282] et Santa-Cecilia au Transtevère, San-Martino al Monte, *Santa-Praxede*,[283] Santa-Maria en Cosmedin, *San-Vincenzo aux quatre Fontaines*[284] et San-Clemente[285], le type des basiliques du VIIIe siècle. On y voit un admirable exemple de ces *ambons*, servant à la lecture des Évangiles et des Épîtres, tri-

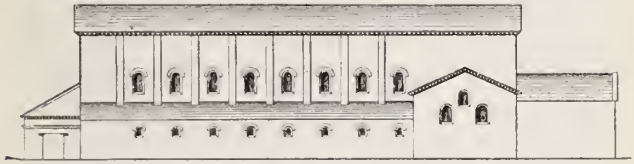


FIG. 284. — San-Vincenzo aux quatre Fontaines.

bunes élevées en avant du chœur (ou *chorus*), formant enceinte à hauteur d'appui réservée au personnel de l'église, chapitre, clercs, etc... et qui occupait le tiers environ de la grande nef, en avant de l'autel. Le zèle de Constantin ne s'était pas borné à Rome et il avait provoqué dans tout son vaste empire l'édification de nombreuses églises. La plus célèbre était le Temple d'or d'Antioche; il s'élevait sur plan circulaire, couvert en coupole comme le Panthéon d'Agrippa.

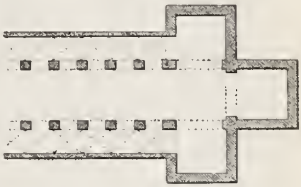


FIG. 284 *bis*. — San-Vincenzo (plan).

Le type basilical fut universellement adopté dans toutes les provinces soumises à l'Empire romain et converties au christianisme, surtout en Syrie, en Italie et en France où la civilisation avait moins souffert de la décadence générale. Mais les édifices, construits à la hâte et souvent en grande partie en bois, n'ont pas résisté au choc de la barbarie, aux invasions, aux émeutes et aux incendies que les accompagnent. Toutefois la tradition s'en perpétua et quand l'art de bâtir en pierre, perdu

dans la conflagration barbare avec tant d'autres arts, retrouva, au XIe siècle, ses vraies méthodes, ce fut toujours le plan basilical qui prévalut. Même à Constan-

FIG. 285. — San-Clemente, VIIe siècle (Rome).

tinople et dans l'Empire d'Orient, malgré l'admiration qu'avait suscitée la coupole de Sainte-Sophie, la croix latine prévalut sur la croix grecque; ainsi que sur le plan circulaire des rotondes, bâties à

l'imitation de l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem édifiée par l'Impératrice Héléna, mère de Constantin, la plus ancienne église chrétienne qui ait été construite; de là le nom de Saint-Sépulcre donné aux églises, rares d'ailleurs, bâties sur plan circulaire et dont un des plus beaux exemples est le *Saint-Sépulcre d'Achen*[286] (Allemagne). Mais cette forme fut plus particulièrement affectée aux baptistères, petits édifices construits en dehors et près de la basilique, les catéchumènes n'étant pas dignes d'y entrer avant leur baptême qui se faisait par immersion, et nécessitait une vaste cuve baptismale pouvant recevoir plusieurs personnes.

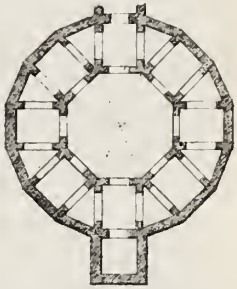


FIG. 286. — Plan du Baptistère d'Achen (Saint-Sépulcre).

Outre les transformations que subit la basilique constantinienne et exigées par l'accroissement des fidèles et les modifications rituelles, une des principales fut le transfert de l'autel du transept dans l'abside quand elle devint un Martyrium, c'est-à-dire quand on y transporta le corps des martyrs ou leurs reliques, qu'on renferma dans l'autel même ou dans la *crypte* ou *Confession* située exactement au-dessous, en souterrain, pour mieux les préserver des mains sacrilèges. Ce changement de l'autel eut pour conséquence la construction, autour de l'abside, d'une galerie ou déambulatoire qui fut l'origine de nos admirables chevets; mais cette innovation n'eut lieu que tardivement. Cependant nous la trouvons déjà dans la description de la célèbre basilique de Saint-Martin de Tours, la métropole religieuse des Gaules, bâtie au ve siècle. Cette merveille de l'architecture gallo-romaine, édifiée en 460 par Childéric, mesurait 52 mètres de longueur, sur 19 m. 50 de large et 13 mètres d'élévation; elle était éclairée par 30 fenêtres, pour le pourtour du

chœur et 20 pour la nef; elle possédait 120 colonnes dont 41 pour le chœur, huit portes y donnaient accès dont trois pour l'abside et cinq pour la nef. Le corps du grand saint des Gaules et par suite l'autel qui le contenait se trouvait dans l'abside, disposition qui implique nécessairement un déambulatoire autour de l'abside ou chœur.

De tous les peuples soumis par les Romains à leur domination, les Gaulois, après leur avoir résisté pen-

Fig. 287. — Ornements Gallo-Romains trouvés dans les tombeaux.

dant longtemps au point de les faire trembler, furent cependant, sans conteste, ceux qui montrèrent les plus promptes aptitudes d'assimilation sans jamais renier pourtant leur caractère national. Curieux, crédules, entreprenants, ils ne tardèrent pas à s'immiscer dans la société romaine où ils eussent eu une plus large place si l'esprit positif et pratique de leurs conquérants eût pu corriger ou seulement tempérer leur mobilité et leur intempérance. Peu de temps après la conquête, on les voit briller à Rome dans les arts, les lettres, l'éloquence et la politique. Virgile le plus grand des poètes latins est un Gaulois cisalpin et son génie poétique est déjà hanté de cette rêverie, de cet attendrissement mélancolique devant les choses de la nature inconnue aux

poètes de l'antiquité et qui sera l'apanage futur de la littérature française. La statue gigantesque de Néron érigée devant l'amphithéâtre flavien et qui devait lui donner son qualificatif de *Colosse*, (1) était l'œuvre d'un Gaulois. Claude, le troisième empereur, venait de Lyon et Gaius, pour avoir adopté leur chaussure la *gallica*, leur dut son sobriquet de Gallicula ou Caligula. D'ailleurs les Celtes, dès les temps les plus reculés, avaient atteint un certain degré de civilisation; ils avaient un art très rudimentaire, sans doute, et pareil à celui des peuples portant en germe les organes et les formes intellectuelles et artistiques propres à leur assurer par la suite des temps la prépondérance dans le monde. Ce n'étaient encore que des ornements simples et géométriques, des losanges, des zigzags, des croix, des méandres, des cercles, des spirales, tels qu'on les retrouve sur leurs poteries [287] et qu'on les voit sculptés sur les tailloirs et les cordons des monuments remontant à l'origine de notre art national et persistant jusqu'à la fin du XIe siècle.

FIG. 288. — Colonne et chapiteau Gallo-Romains.

Les Romains, d'autre part, frappés par la fertilité du sol et la clémence du climat, favorisèrent par tous les moyens le développement de leur riche conquête qui, en effet, jouit bientôt d'une étonnante prospérité. Ponts, aqueducs, larges et solides chaussées, via-

(1) Colosseo en Italien, mal traduit par Colysée.

ducs furent partout construits pour faciliter leur pénétration et, partout dans les cités policées, des thermes spacieux, des théâtres superbes, des amphithéâtres ou arènes immenses, des écoles nombreuses, des temples magnifiques donnaient l'essor à l'intelligence de la race. Eux-mêmes aimaientà y résider, ils s'y construisaient des *palatia* splendides où s'accumulaient et brillaient tous les raffinements du luxe romain, et se mêlaient volontiers à l'hospitalière société gauloise. De ce mélange des deux races, de ces rapports quotidiens et de ces alliances, sortit une génération nouvelle dont l'esprit mixte se fit jour dans la langue où s'associent la basse latinité et le gaélique, et dans les arts qu'on appela *gallo-romains*[288], combinaison de l'esthétique des deux peuples. Presque de nos jours ce terme fut changé en celui de *roman* qui veut dire la même chose sans être aussi clair. Aussi le premier est-il resté à tout ce qui est antérieur au XIe siècle, date des premières tentatives d'émancipation de notre art national.

FIG. 288 *bis*. — Chapiteau Gallo-Romain, provenant de la première église de Saint-Germain-des-Prés

FIG. 289. — Palatium Regis.

La période gallo-romaine, si brillante dès ses débuts, fut brutalement interrompue par la conquête

franque. La postérité de Clovis, sanguinaire, vindicative, fourbe, incontinente à l'excès, sans frein dans ses passions violentes et dans ses appétits brutaux, usant pour les satisfaire de la duplicité, du meurtre, de la spoliation, n'avait guère, on le conçoit, le sens, ni le goût du beau et de l'art, et ne lui apporta aucun élément nouveau; c'est donc improprement que l'on s'est parfois servi du terme *mérovingien* pour désigner les vestiges d'art de ces temps troublés. Les lettres et les arts restèrent l'apanage des Gallo-Romains soumis et réfugiés dans le clergé et les couvents. Les monuments qui nous sont parvenus de la première dynastie, sont très rares; la matière employée en majeure partie pour la construction des églises et des *palatia regis*[289] était pour l'ordinaire le bois, dont l'incendie a rapidement raison. Dans les parties solides et conservées, on retrouve le petit appareil romain avec des chaînes ou cordons en briques contournant à l'extérieur les petites fenêtres plein cintre en manière d'archivoltes : comme on le voit au château de Senlis, à la Basse Œuvre[290] de Beauvais, etc... Les plus anciens édifices religieux étaient faits d'emprunts à quelque temple païen dont ils occupaient l'emplacement, comme Saint-Pierre de Montmartre[291] et la Crypte de Jouarre, l'église de Saint-Jean de Poitiers[292] (1) et le Panthéon de Riez. On ne saurait préciser la date de ces divers monuments; tout ce

FIG. 290. — Basse Œuvre de Beauvais, IXe siècle.

(1) Saint-Jean de Poitiers, bâti sur plan rectangulaire oblong, est un des plus curieux monuments de la période latine.

qu'on peut affirmer, c'est qu'ils sont antérieurs au XIe siècle, époque où l'on commença à construire en pierres de grand appareil. Car toutes les traditions, même celles de bâtir, s'étaient peu à peu perdues ou altérées surtout pendant les longues et terribles dévastations des Normands; et ce ne fut que sous les Capétiens, quand la nation française eut conscience enfin de son génie, que dans la solitude méditative des cloîtres, à travers mille hésitations et de timides essais, n'ayant pour guide que les rares vestiges de l'art antique, on retrouva les secrets de toute chose.

FIG. 291. — Chapiteau en marbre de Saint-Pierre de Montmartre.

Les dernières années du Xe siècle marquent la date

FIG. 291 *bis*. — Chapiteaux en marbre de Saint-Pierre de Montmartre.

d'événements extraordinaires et uniques dans les annales de l'humanité : la croyance à la fin du monde qui, d'après l'Apocalypse, devait disparaître en l'an mil

dans un cataclysme effroyable. Il est admis communément que la terreur et le désespoir s'étaient emparés de toute la chrétienté, surtout en occident. Tout, dit-on, fut arrêté : à quoi bon, en effet, travailler quand la mort est proche ? Les uns se livraient à la vie à outrance

FIG. 292. — Basilique de Saint-Jean de Poitiers.

afin d'oublier la fatale échéance; les autres, c'était le plus grand nombre, donnaient tous leurs biens au clergé pour racheter leurs péchés. Les invasions réitérées des Normands et les atrocités qu'ils commettaient, venues après celles des Hongres et des Sarrazins et, par surcroît d'horreur, la peste et la famine avaient mis le comble aux calamités séculaires dont souffraient les populations qui ne voyaient plus d'autre issue à tant de maux qu'un cataclysme final. C'était en effet la fin d'un monde qui s'accomplissait, la fin du monde barbare et des invasions et l'ère moderne qui commençait.

XIe Siècle.

Chapiteaux de Rieux (Oise).

L'affreux cauchemar dissipé, l'Humanité se reprit, pour ainsi dire ressuscita. Une immense action de grâces s'éleva dans toute la chrétienté, vers Dieu qui avait de nouveau épargné et sauvé le monde. Cet élan religieux, qui devait se perpétuer, se manifesta surtout par l'édification et la réparation des églises. On se mit partout à relever les sanctuaires dont les pirates normands, pillards par profession et destructeurs sacrilèges par fanatisme, avaient amoncelé les ruines, du Nord au Midi. Du moins c'est ce que nous apprend le moine chroniqueur, Raoul Glabert : « On reconstruisit les églises dans tout l'univers, mais surtout en Italie et en Gaule, bien que pour la plupart ce ne fût pas nécessaire, mais c'était à qui, entre les populations chrétiennes, aurait les plus beaux édifices. On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises ». Ce lyrisme paraît bien exagéré. D'abord les terreurs de l'an mil paraissent

avoir été bien surfaites; nous voyons que le clergé les combattit longtemps d'avance, et plusieurs évêques et abbés entreprirent de vastes constructions pour montrer leur confiance en l'éternelle stabilité. Et puis comment se fait-il que de tant de monuments bâtis en pierre, il nous soit resté si peu de chose et rien de certain? Faut-il en accuser la hâte qu'on y mit et, plus encore, l'ignorance des bonnes méthodes? Quoi qu'il en soit, il est certain que la moitié et presque les trois quarts du XIe siècle restent encore très obscurs et fournissent peu de chose à l'histoire de l'Art. Ce temps se passa sans doute à retrouver les principes de l'Art et les secrets de sa pratique diverse, perdus, oubliés, pendant la longue nuit du premier moyen âge. Les monastères furent les premières écoles et les moines les premiers architectes et les premiers artistes. Les édifices entiers de cette époque incertaine sont très rares mais les vestiges en sont très nombreux surtout dans l'Ile-de-France et les provinces voisines. Ce sont des murs en petit appareil, des fragments de bas-côtés, parfois des nefs entières, qui se sont conservés dans les églises rurales encastrés dans leur agrandissement ou leur reconstruction au XIIe siècle. Les piliers en sont gros, courts et carrés [293], supportant un épais tailloir saillant, relié au pilier par un plan incliné sculpté d'ornements simples et géométriques et qui

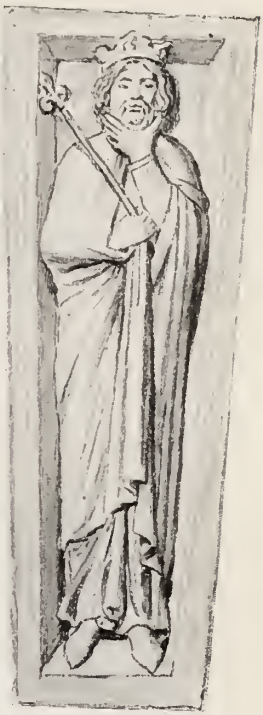


FIG. 293.— Statue de Chilpéric provenant de Saint-Germain-des-Prés.

reçoit la retombée des arcs plein cintre des travées primitives. J'ai découvert à Sarron[294], petite commune près de Pont-Saint-Maxence (Oise), une église conservée intacte qui remonte certainement au commencement du XIe siècle; c'est le plus ancien temple chrétien que je connaisse en ce pays, après la Basse Œuvre de Beauvais. Elle nous donne certainement une idée parfaite de ce qu'étaient les églises dont les restes viennent de nous occuper. C'est une petite basilique à trois nefs éclairées par de petites fenêtres très ébrasées.

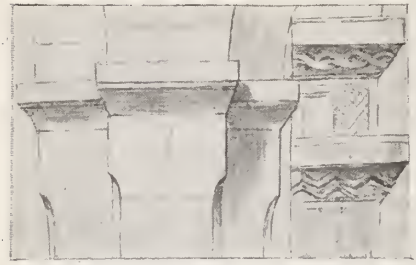


FIG. 293 *bis*. — Piliers carrés (roman primitif), église de Mogneville (Oise).

FIG. 294. — Église rurale du XIe, type de Sarron.

Extérieurement ces petites fenêtres cintrées sont reliées entre elles et contournées par un cordon de billettes qui emplaça la chaîne de briques des édifices gallo-romains, et qui entoure tout le monument, y compris le portail et l'abside. Aux deux tiers supérieurs du pignon de la façade une pierre rectangulaire encastrée au-des-

sus d'un second cordon de billettes est sculptée en faible saillie d'une *swastica*[295] ou croix gammée aux quatre branches égales, ce qui comme on sait, n'est pas exclusivement byzantin. Une autre particularité de cet édifice vénérable ce sont les trois portes accolées du portail en applique répondant à la disposition des nefs et dont la plus large, celle du milieu, est moins élevée que les deux autres, qui du reste, n'ont jamais été ouvertes, ayant dû jouer dès le principe le rôle d'arcs de décharge. Ces trois arcatures plein cintre, ornées également d'un cordon de billettes, seul ornement qui paraisse dans cette église, retombent sur leurs jambages plats sans interruption de tailloirs ou de chapiteaux, il en est de même pour les arcades des travées de l'intérieur passant de la ligne courbe à la ligne droite des piliers carrés sans le moindre arrêt et sans même le chanfrein[296] qui le désigne à la Basse Œuvre. Comme pour ce dernier le mode de construction est le petit appareil mais mal traité, noyé dans le mortier. Ces petites pierres cubiques avaient reçu sur leur face visible une ornementation en forme de losanges, d'arêtes de poisson, strillée par la gradine, et primitivement devaient probablement former des divisions décoratives; pareille particularité se

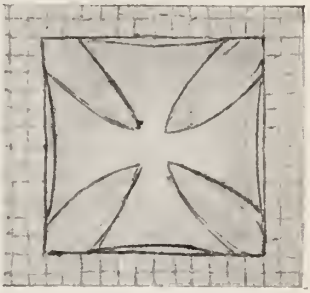


FIG. 295. — Swastica.

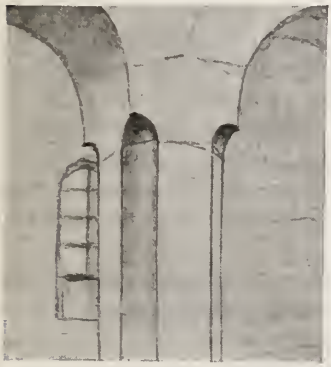


FIG. 296. — Pilier à chanfrein de la Basse Œuvre (Beauvais).

retrouve en vestiges sur les faces de certains piliers quadrangulaires de l'église de Cinqueux, dans le voisinage, et plus fréquemment sur le fût de colonnes de ce temps. Le plan basilical de cette petite église rurale est des plus simples : les bas-côtés se terminent par un mur en retour d'équerre, égal à leur largeur, pour former l'abside circulaire à l'intérieur et carrée à l'extérieur. Cette abside est voûtée en cul-de-four, et les autres voûtes sont construites en bois, ainsi que le clocher. On pense que la construction des premiers clochers en pierre date de Charlemagne; avant, et très fréquemment encore après lui, la matière employée était le bois ainsi que pour couvrir les collatéraux et la grande nef dont la voûte appuyée sur des fermes avait la forme d'une carène renversée, de là son nom de nef, *navis*, navire. Après l'hémicycle de l'abside facile de tout temps à construire en pierre, ce furent les bas-côtés, d'abord par une voûte en demi-cercle ou demi - berceau qui furent ainsi voûtés. Remarquons, par cet exemple, portant sur la construction autant que sur l'ornementation, et par tout ce que nous apprennent les nombreux vestiges de notre art national avant le XIIe siècle, qu'il ne subit aucune de ces prétendues influences venues d'Orient, voire même du septentrion, dues au commerce et aux pèlerinages. Notre architecture est purement latine dans ses dispositions et uniquement celtique dans son ornementation linéaire.

Le XIe siècle est un enfantement, une aurore, indécise et timide d'abord et vers la fin s'affirmant en une éclosion vigoureuse et pleine de promesses. Il vit s'accomplir de grands événements et surgir de grands hommes. L'ordre social commença à se constituer sur le principe d'autorité. Tout annonçait le réveil de l'esprit public. L'humanité cessa de mourir : la sève remonta et le flot de vitalité fut, en France, si rapide et prodigieux qu'il en déborda sur le monde. Robert Guiscard (ou l'*Avisé*), à la tête d'une poignée de Neustriens-

Normands, conquiert l'Italie méridionale et fonde le royaume de Sicile, et le succès extraordinaire de cette aventure stimule Guillaume le Bâtard à faire la conquête de l'Angleterre. Du côté spirituel nos monastères si puissants et éclairés, surtout ceux de l'ordre de Cluny, répandent notre goût, notre civilisation et notre art, sur toute l'Europe et jettent les fondements solides, avec les deux papes français Silvestre II, le savant Gerbert, et Urbain II, de la puissance papale qui devait bientôt avec Hildebrandt (Grégoire VII), autre moine de Cluny, tenir en échec et finalement terrasser le Saint-Empire allemand, incarnation de l'affreux passé et du monde féodal. La philosophie, les lettres, le droit sont étudiés avec passion dans les écoles claustrales, où le fameux Gerbert, à son retour de Cordoue, introduisit les études des mathématiques, de la physique d'Aristote, de la science symbolique des nombres de Pythagore auxquelles les Arabes l'avaient initié et qui, par la suite, devaient rendre de si grands services à nos architectes chrétiens en leur inspirant tant de combinaisons heureuses et la sublime unité qui les engendre, source de toute harmonie dans la variété.

FIG. 297. — Saint-Philibert (Tournus).

Deux monuments, construits dans la seconde moitié et vers la fin du XIe siècle, nous montrent l'état de l'art en France et les progrès accomplis en architecture : Saint-Philibert de Tournus[297], et Notre-Dame-du-Port[298], à Clermont-Ferrand. La question des voûtes, le principe

vital, générateur, est ici résolue différemment. Dans cette dernière église, la nef centrale est voûtée en ber-

FIG. 298. — Église Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand), façade ouest.

ceau épaulé, c'est-à-dire contrebuté par les voûtes en demi-berceau ou quart de cercle, des collatéraux, les-

quels étant très élevés en ce cas, ne permettent pas d'ouvrir des fenêtres au-dessus des arcades des travées qui, naturellement, elles-mêmes sont très élevées. C'est, comme on le voit, le principe rudimentaire de l'arc-boutant. Ce système fut adopté par le centre et le midi de la France. Parfois un petit triforium écrasé, formé par le demi-berceau des voûtes latérales s'arquebutant sur le berceau continu de la grande nef, circule au-dessus de ces arcades, ornement plutôt qu'utilité, embryon des belles et spacieuses galeries supérieures des futures cathédrales (1). Saint-Philibert est plus ancien, j'entends pour le porche et la nef, bien que le système des voûtes soit ici plus perfectionné. Cette petite église est également à trois nefs avec transept espacé d'absidioles du côté oriental, et avec une abside entourée de cinq chapelles rayonnantes, mais toute cette partie est du XIIe siècle. Le porche a un étage supérieur, ses colonnes grosses et basses sans chapiteau, mais avec un simple tore qui en tient lieu, ainsi que pour les colonnes de la nef, est d'un aspect rude et primitif. La particularité de cette église est d'avoir sa grande nef voûtée par autant de berceaux transversaux qu'il y a de travées, et séparés naturellement par des arcs doubleaux très saillants, tandis que les collatéraux ainsi que le porche ont des voûtes d'arêtes romaines.

La façade de Saint-Philibert est très sobre d'ornementation et d'ouvertures car elle est, avec tout le porche qui la suit, un travail exclusif de défense militaire. Elle est composée de pilastres et d'arcatures peu saillants, d'un aspect maigre et plat et au-dessus de la porte principale, sans doute autrefois précédée d'un pont-levis, sont des mâchicoulis que l'on a refaits dans ces derniers temps; une des tours carrées qui flanquent ce portail a sa flèche dont les deux étages de fenêtres supérieures sont un beau travail de la première moitié du XIIe siè-

(1) Exemple : Saint-Etienne de Nevers et Saint-Paul d'Issoire dont le plan rappelle étonnamment celui de Notre-Dame-du-Port.

cle. L'intérieur du premier étage du porche est fort curieux de construction avec ses arcades puissantes et hardies accusant les trois nefs. L'étage d'en bas est lourd et peu éclairé, mais l'intérieur de la nef étonne par sa sobre fermeté avec ses arcs doubleaux, très saillants qui donnent aux voûtes transversales un aspect

Fig. 299. — Église de Vignory (Haute-Marne), façade ouest.

coupolin. L'éclairage est obtenu au moyen de ces petites fenêtres plein cintre très ébrasées, propres aux églises romanes de ce temps. Dans ces deux églises, le chœur est élevé au-dessus d'une crypte spacieuse et plus ancienne. On retrouve ici la confession, composée à Tournus du tombeau de Saint-Philibert, de Saint-Valérien et autres saints personnages; les chapiteaux des colonnes de cette crypte sont mérovingiens. Celle de Notre-Dame-du-Port possède une Vierge Noire, comme

celle de Chartres et, comme elle, d'origine miraculeuse. Ces deux églises typiques ont leur clocher s'élevant sur la croisée, disposition logique, alors que l'autel était placé au centre du transept, le chœur ou abside étant réservé au clergé entourant la *cathedra* de l'évêque ou de l'abbé.

La petite église de Vignory[299], près de Joinville (Marne), non moins ancienne, présente avec d'autres analogies, cette particularité.

FIG. 299 *bis*. — Abside ou déambulatoire de Morienval, XIe et XIIe siècle.

Ainsi, à la fin du XIe siècle, le temple chrétien est constitué. Il est pourvu de tous les organes qui lui assurent une vie propre. C'est toujours, il est vrai, la tradition latine du plan basilical, mais agrandi, modifié, plié aux exigences d'un culte qui s'inspire du génie des races nouvelles dont l'Église sait éveiller les aspirations artistiques. Le portail, en applique, est percé de trois portes répondant aux trois nefs et à leur importance relative et on se préoccupe de leur effet et de leur décoration ; le transept se prolonge au dehors et s'élargit par l'adjonction d'absidioles. L'abside se change en rond-point par le prolongement des bas-côtés au delà du transept, formant ainsi un déambulatoire, encore timide, comme

à Morienval[299 bis et ter], souvenir des églises, jadis construites en bois et particulièrement de la célèbre basilique Saint-Martin de Tours. On y transporte l'autel; alors l'abside s'élargit, s'allonge et devient le *chœur* qu'une grille, *chancel* ou *jubé* sépare de la nef. Les clochers en bois sont remplacés par des clochers en pierre, s'élevant sur la croisée (1) et au-dessus du portail, ou des croisillons quand les premiers constructeurs ne l'ont pas prévu ou que l'agrandissement de l'église en a déplacé le centre. On commence à voûter les nefs en pierre comme on le faisait déjà pour les cryptes et le cul-de-four de l'abside qui n'était que le prolongement concentrique des murs. Les bas-côtés, par leur étroitesse et leur peu de hauteur, présentèrent également peu de difficultés; mais la largeur et l'élévation de la grande nef furent longtemps un obstacle à cause de l'action répulsive des poussées obliques qui faisait crouler les voûtes en écartant leurs soutiens.

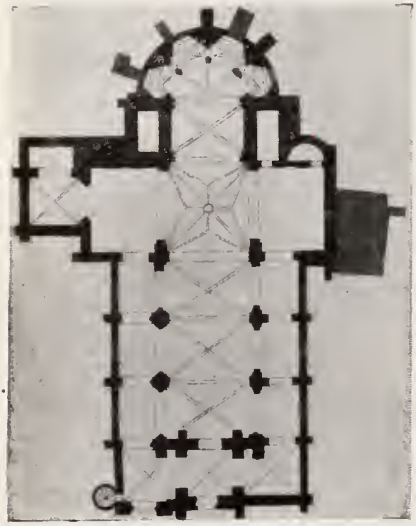


FIG. 299 *ter*. — Plan de l'Église de Morienval (Oise).

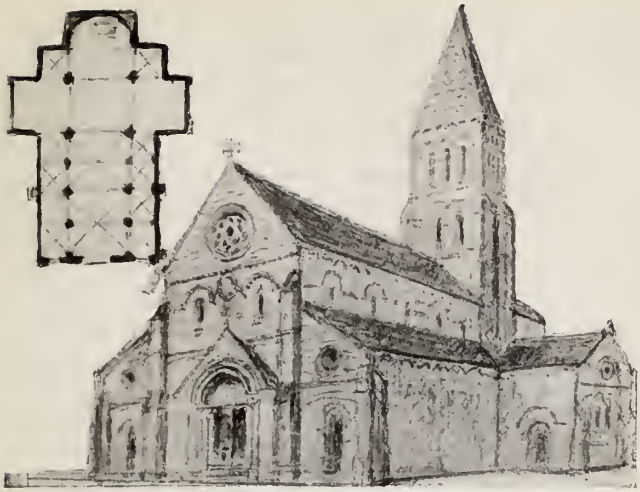
Pour ces causes, imparfaitement résolues dans les deux exemples ci-dessus, le temple restait écrasé, restreint en hauteur et en largeur, mal éclairé. Si l'art

(1) Où ils ont succédé aux tours-lanternes qui, dérogation au plan des basiliques, éclairaient l'autel placé au-dessous.

avait trouvé sa voie, la matière, par sa pesanteur et son inertie, s'opposait à sa marche ascendante. Le problème de la voûte se posait donc impérieusement. Tirant tout de son propre fonds, faute de modèles, le génie national se mit à l'œuvre sans défaillance, mais il ne fallut pas moins d'un siècle de tenace labeur et d'essais pour le résoudre, il est vrai, d'une façon sublime. Il eut raison, à la fin, de cette pesante et dure matière, contre laquelle ses efforts, pendant si longtemps s'étaient brisés. Elle fut entièrement assujettie à sa foi, à sa volonté, à sa raison et même à ses caprices; et retournant contre elle ses propres lois, les architectes, par des merveilles d'équilibre, surent transporter des montagnes de pierres pour les transformer en édifices gigantesques s'élançant dans le ciel lumineux, puissants, aériens, immatériels comme Dieu dont ils étaient le sanctuaire monumental.

Ainsi donc l'impulsion progressive vint d'abord de la nécessité de substituer des voûtes en pierre aux voûtes en bois trop souvent détruites par le feu, et par suite, de l'obligation non moins impérieuse de trouver à opposer des moyens réactifs à leur poussée oblique, d'autant plus forte, qu'ignorant l'expédient des Romains et des Byzantins, nos constructeurs employaient, au lieu de leurs briques creuses, la pierre considérablement plus lourde. Les premières voûtes furent demi-cylindriques ou en berceau imposant comme supports des murs très épais pour lutter contre leur poussée continue. La voûte d'arêtes, d'invention romaine, fut une amélioration en ce sens qu'elle dirigeait les poussées sur quatre points déterminés, piliers ou massifs; mais, malgré les contreforts qui les contrebutaient extérieurement, les voûtes croulaient souvent, surtout celles des grandes nefs. C'est pourquoi il est rare de trouver les voûtes primitives des édifices religieux qui, eux-mêmes, ayant été primitivement peu élevés et mal éclairés, durent être plus tard, surtout au XIIe siècle, par suite des progrès obtenus dans l'art de bâtir ou de l'accrois-

sement de la population, modifiés, parfois considérablement agrandis et surélevés. De là le peu de monuments qui soient restés intacts et le caractère hybride de la plupart. Le goût aussi se perfectionnant avec la science, exigea très fréquemment leur reconstruction ou leur rajeunissement.



Type des Églises rurales du XIIe siècle.

XIIe Siècle.

Ces progrès, tout importants qu'ils fussent, n'étaient que la première étape vers le but imposé, mais inconsciemment entrevu, et peut-être l'Art serait encore resté longtemps dans l'expectative si l'état social ne se fût profondément modifié. Les débuts du XIIe siècle sont en effet témoins de deux grands événements historiques qui par leur caractère et leur importance politique, religieuse et sociale, devaient exercer une influence considérable et décisive sur l'avenir de la nation et le développement de l'art, tous deux alors en pleine renaissance; je veux dire le retour de la première croisade et l'affranchissement des communes, qui paraît en avoir été la conséquence. Déjà, pendant le XIe siècle, l'autorité des rois de France, par la protection de l'Église, seule

force intelligente ou démocratique de ce temps qui leur avait octroyé le prestige populaire de la sainteté en leur concédant le privilège de guérir les écrouelles, avait grandi, s'était fortifié et, à son abri, la société, c'est-à-dire la nation, s'était formée; mais la féodalité, fortement constituée par la chevalerie, menaçait à tout moment de lui tenir tête, de la mettre en échec. Les Croisades, en entraînant au loin les hauts barons turbulents dans des expéditions aventureuses, où beaucoup devaient trouver la ruine et la mort, débarrassèrent le pays d'une oppression qui entravait tout mouvement et tout progrès et permirent aux villes de s'émanciper. Mais si les franchises municipales octroyées plus ou moins de bon gré aux vieilles cités françaises qui n'avaient pas oublié le souvenir des municipes et des curiales romains, si le succès rapide du régime corporatif, joint à la prospérité des couvents qui lui avaient servi de modèles et d'éducateurs, avaient été favorables à la royauté justicière de Louis le Gros, elles ne furent pas moins profitables à l'art national en développant la richesse publique et, en multipliant les occasions de se manifester, elle lui donna l'essor qu'il attendait.

Déjà, dès le XIe siècle, les monastères, surtout ceux qui suivaient la règle de Cluny, avaient montré par leur éclat et leur extension rapide tout ce qu'on peut attendre de grandeur et d'indépendance par le travail en commun et par la solidarité corporative qu'ils favorisaient. *Communion, communauté, commune* sont synonymes, étant de même origine. Des écoles claustrales répandues en toute la France et l'étranger par cet ordre éminemment libéral et éducateur reprenant l'œuvre de Gerbert, sortirent une foule de savants, d'orateurs, d'artistes et d'architectes surtout, animés d'un esprit scientifique et novateur, qui tendait à unifier l'art en France et à répandre notre goût à l'étranger. L'art du XIIe siècle restera encore foncièrement monacal.

La première croisade avait été l'œuvre des monastères et de la papauté liguées avec les corporations

naissantes, contre la féodalité, leur commune ennemie. Il en résulta des changements profonds dans la direction artistique autant que dans l'ordre social. Le caractère de l'édifice chrétien en fut transformé; il eut une destination mixte, à la fois religieuse et profane, ou pour mieux dire *laïque*. Le chœur fut réservé exclusivement au clergé, séparé par une clôture, et la nef redevint une basilique au sens propre du mot romain, c'est-à-dire un lieu de réunion pour les assemblées communales et corporatives sous la bannière de leurs saints patrons qui, plus tard, y eurent leurs chapelles. De là la nécessité d'agrandir et de surélever les monuments du XIe siècle qui manquaient d'espace et de lumière, et le problème de la voûte d'où dépendait toute amélioration fut de nouveau posé plus impératif que jamais. Ce fut dans l'Ile-de-France, province du domaine royal, et qui paraît avoir joui d'une prospérité inouïe au XIIe siècle que la solution en fut cherchée avec plus de logique et d'énergie que dans le reste de la France et à l'étranger. L'activité des architectes dans la transformation et la construction des églises anciennes et nouvelles fut extraordinaire, comme l'atteste le nombre prodigieux qui nous en est parvenu, et combien pourtant ont disparu. Il ne s'y trouve encore de si petit village qui n'ait hérité de ce temps d'une église remarquable et parfois si considérable qu'une ville entière ne pourrait aujourd'hui sans peine l'édifier (1). Ce fut sur les bords de l'Oise et de ses affluents, précisément entre Noyon et Beauvais, que se produisit ce grand mouvement architectural et encore aujourd'hui on peut suivre pas à pas les étapes suivies vers le but victorieux, par l'étude des édifices ruraux et surtout conventuels qui servirent d'essais aux architectes avant d'appliquer les nouvelles méthodes et leurs découvertes aux grandes cathédrales. Les témoins en sont restés et étudier les progrès de l'architecture dans cette région, c'est se rendre compte de

(1) Le clocher sert en même temps de beffroi.

l'art de toute la France et même de l'étranger à cette époque, malgré les modifications purement de détail que les prétendues écoles y ont apportées, non sans nuire souvent à la pureté de style initiateur et à sa logique.

On y remarque en effet que le goût s'y perfectionne en même temps que la science de bâtir, et avec le retour de la premièer croisade coïncide une ornementation plus riche de l'architecture des églises.

D'abord, pour remédier aux graves inconvénients que nous avons signalés plus haut, on fut amené à inventer, concurremment, les arcs formerets et les arcs diagonaux appelés aussi *arêtiers* ou *augifs*, système qui se commande et dont l'application devait être si féconde en bons résultats. Bandés latéralement d'un support à l'autre, les arcs formerets contribuèrent avec les arêtiers, larges et saillantes nervures, parties de ces supports et se croisant diagonalement à la place des arêtes, et avec les arcs doubleaux qui reliaient ces deux supports transversalement, selon la division des travées, à constituer pour ainsi dire l'armature, l'ossature de la voûte, ses garanties de stabilité; le reste n'était plus que remplissage. Or les formerets étant de puissants arcs de décharge pour les murs latéraux et les arêtiers ayant la propriété de diriger les poussées des voûtes sur les quatre supports ou massifs déterminés, il en résulta que les murs n'ayant plus besoin de tant d'épaisseur, purent être percés de fenêtres plus nombreuses et plus grandes, et qu'il fut permis d'élever impunément les voûtes appareillées sur croisées d'*augives (crux augiva)*, nom qu'on donnait alors à ces arcs diagonaux que nous appelons arêtiers; et comme le sens de cette architecture s'était perdu, on prit plus tard l'effet pour la cause ou plutôt on la débaptisa et l'on appela depuis *ogive* la figure formée par l'espace curviligne et triangulaire que ces arceaux laissent entre eux, semblable à celle de l'arc brisé (1). On a cru reconnaître la première appa-

(1) Ces différentes arcatures retombaient sur les chapiteaux des colonnes engagées qui flanquaient les quatre faces du pilier carré primitif et sur les

rition des arcs formerets et des arcs augifs (1) (de *augere*, soulager) dans la petite église de Noé-Saint-Martin[300], près de Verberie (Oise) qui date du premier quart du XIIe siècle. D'ailleurs, l'Ile-de-France est toujours en avance en architecture de plus d'un quart de siècle sur les autres pays (2). C'est ainsi que l'ogive s'y montre de bonne heure, même avant la fin du XIe siècle. On la découvre à la base de quelques clochers et à certaines travées de nefs des églises de ce temps, comme à Rieux, à Cinqueux, à Chamant, etc., enclavées et conservées dans des reconstructions postérieures. L'emploi judicieux que ces vieux architectes en font précisément pour consolider les arcatures ayant à supporter les plus grandes charges, montre assez qu'ils la considéraient déjà comme un agent

FIG. 302. — Noé-Saint-Martin, premier emploi des arcs augifs et des arcs formerets.

pilastres et colonnettes des massifs encastrés dans le mur latéral. Plus tard chaque retombée de ces arcatures fut reçue par une colonne ou une colonnette engagée, ce qui produisit ces piliers en forme de faisceau déjà fréquents au XIIe siècle. La voûte ainsi produite fut un progrès considérable car la voûte romaine qu'elle fût en berceau ou d'arêtes, c'est-à-dire engendrée par deux demi-cylindres se pénétrant à angles droits, formait toujours un bloc et résistait par son inertie, tandis que la voûte appareillée sur croisée d'ogives, restait libre, élastique, et résistait par son équilibre et, pour ainsi dire, par sa vitalité même.

(1) Orthographe ancienne. par corruption *ogijs* ou *ogives*.

(2) L'ogive surbaissée qui soutient la coupole de Saint-Front et de toutes les églises à coupoles qui en dérivent est postérieure.

de solidité supérieur au plein cintre et non comme une simple forme ornementale ainsi que s'en servirent les Arabes qui n'y virent qu'un moyen gracieux de surélever les arcades et antérieurement les architectes carlovingiens. La figure tirée d'un manuscrit du xe siècle conservé à la Bibliothèque Nationale montre l'ogive produite par l'entrecroisement d'arcatures plein cintre, imité souvent par l'architecture normande pour l'ornementation extérieure des monuments religieux, comme à Granville - Sainte-Honorine, etc.

Fig. 301. — Base d'un clocher du xie siècle, Ile-de-France.

L'invention de l'ogive n'est donc pas due au hasard comme certains l'ont prétendu, mais bien à la nécessité. Car, ayant observé que les arcatures plein cintre cédaient le plus souvent, dans le cas de surcharge, à la clef, c'est-à-dire au claveau du sommet de l'arc, on eut l'idée d'élever ce point en redressant les courbes, ce qui produisit l'arc aigu formé de deux arcs de cercle qui se coupent. Cette observation fut le point de départ de toutes les transformations qui, par la suite, préparèrent le passage du plein cintre à l'ogive.

Cette ogive primitive est très surbaissée et dépasse de peu le plein cintre; puis peu à peu elle se dégage et s'enhardit à mesure que les constructeurs deviennent plus savants et expérimentés. Rare et timide d'abord, elle obtient petit à petit un emploi plus fréquent et arrive même, à partir de la seconde moitié du xiie siècle, à prendre un rang égal au plein cintre. Cette alternance des deux arcatures caractérise la dernière période

de l'architecture romane, dite de *transition*. Grâce à cet emploi simultané de l'ogive qui s'élève de plus en plus sans atteindre pourtant le tiers-point, les édifices religieux purent élever leurs voûtes à une hauteur déjà remarquable, comme les merveilleuses cathédrales de Noyon et de Senlis construites de 1155 à 1180 (la première surtout est le plus complet monument de transition) et les églises conventuelles de Saint-Germer de Flye et de Saint-Leu d'Esserent, dans l'Oise, également. Deux églises les avaient précédées et, tout en les surpassant, leur influence y est manifeste : Saint-Denis[302] commencée par Suger en 1137, et Saint-Germain-des-Prés [303], qui lui est peut-être antérieure. Il est bon de mentionner aussi l'église si intéressante de Poissy, Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, et surtout l'importante église conventuelle de Saint-Benoît-sur-Loire[304] où l'influence clunisienne est évidente, avec son porche surmonté d'un étage, monument en lui-même considérable. Mais parmi tant d'édifices remarquables, l'église abbatiale de Cluny était la merveille du XIIe siècle par sa prodigieuse dimension, sinon par la pureté de son style, chose dont nous ne pouvons guère juger aujourd'hui car il n'en reste que quelques débris échappés au vandalisme des exécrables bandes noires qui, au commencement du XIXe siècle, la démolirent pour en vendre les pierres au profit du curé. Commencée par l'abbé Hugues en 1089 elle ne fut consacrée qu'en 1131. Cette colossale église avait primitivement 133 m. de longueur, et atteignit avec le grand vestibule ou avant-nef bâtie au XIIIe siècle, qui la précédait, 170 m. dans œuvre, sur

FIG. 302. — Abbaye de Saint-Denis.

une largeur de 35 m. 73; son plan avec la chapelle des

FIG. 303. — Saint-Germain-des-Prés (Paris).

étrangers qui lui était contiguë présentait la croix ar-

chiépiscopale ou croix de Lorraine (1); elle avait cinq nefs, deux transepts dont le plus grand à l'extrémité des nefs avait 65 mètres de longueur sur 10 de large, le petit près du chœur n'avait que 35 m. 75 sur moins de 10. L'abside circulaire était entourée de cinq chapelles rayonnantes, comme à Saint-Philibert de Tournus; chaque croisillon était encore agrandi par une double absidiole au mur oriental; quatre clochers s'élevaient sur les transepts, trois sur le plus grand dont un sur la

FIG. 304. — Saint-Benoît-sur-Loire.

croisée, situation qu'occupait le quatrième sur le petit transept. Le XIIIe siècle en éleva deux autres au portail du vestibule ou *narthex*. Un parvis à double rampe donnait en outre plus de grandeur à l'aspect de ce splendide édifice. Il ne reste de cet ensemble prodigieux que l'extrémité méridionale des deux transepts, le plus grand a gardé le clocher du croisillon et deux absidioles dont le premier a été agrandi en chapelle au XIVe siècle, et la chapelle particulière à l'abbé dite la chapelle de Bourbon, travail également de la fin du XIVe siècle, qui occupe l'absidiole du second transept.

(1) L'abbé de Cluny porta d'abord le nom d'abbé des abbés, titre qui passa ensuite à l'abbé du Mont-Cassin; il prit alors le titre d'archiabbé.

L'influence qu'exerça sur l'architecture du XIIe siècle cette gigantesque construction, fut considérable non seulement sur l'École de Bourgogne, comme à Vézelay, Autun, Paray-le-Monial, etc., mais aussi par les nombreuses succursales de l'ordre puissant des Bénédictins de Cluny, par toute la France et à l'étranger, favorisée encore surtout en Italie, par les papes qui en étaient sortis. Et l'on peut dire que si la première croisade fit l'unité de la France, Cluny fit l'unité de l'art national. D'autre part les trois règnes de Louis VI dit le Gros, un des plus grands de France, de Louis le Jeune et de Philippe-Auguste, qui remplissent ce siècle, furent très favorables à l'art. Grands bâtisseurs eux-mêmes, ils rivalisaient de richesse avec les monastères. La prospérité des corporations et la rivalité jeune et active des communes incitaient ces nouvelles puissances à se surpasser, à l'envi, en magnificences monumentales, la forme de la civilisation de ce temps. Le nombre d'édifices romans est incalculable et le génie inventif de la race y trouvait toujours de nouvelles et heureuses variantes. Le plan basilical, qui prévaut, présente sans cesse de nouvelles figures; le porche ou *narthex* devient parfois un vestibule important avec un étage supérieur, véritable monument lui-même pouvant contenir des multitudes; la nef de simple ou triple se quintuple. Les transepts parfois absents, sont quelquefois doublés, présentant la forme d'une croix de Lorraine quand ils sont inégaux de longueur, et d'une croix archiépiscopale quand ils sont égaux; mais c'est surtout l'adjonction du déam-

Fig. 305. — Chapelle d'Ottomerscheim.

bulatoire qui produisit les plus heureux changements par les chapelles absidiales rayonnantes autour du rond-point de l'abside, et dont le nombre varie selon l'importance de l'église. Le *triforium*, primitivement simple effet décoratif, devient par son importance un lieu de réunion et, avec la *claire-voie* remplaçant les petites fenêtres primitives, donne à la grande nef, en

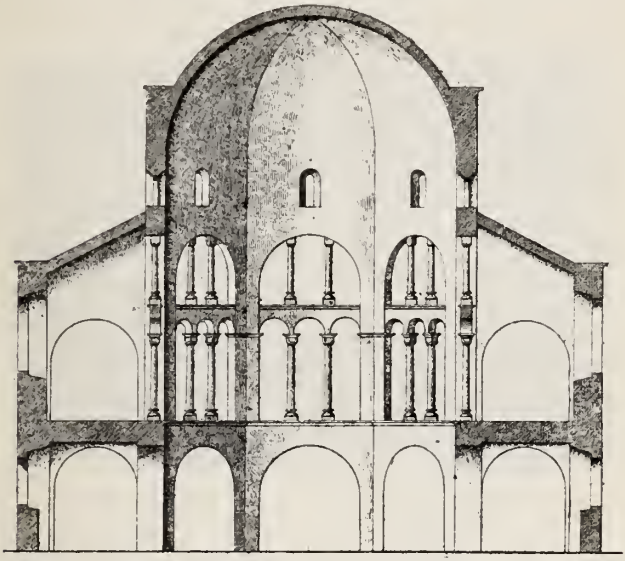


FIG. 306, — Chapelle d'Ottomerscheim (Alsace).

même temps que la lumière, une perspective grandiose et riche.

Parfois le plan est circulaire et produit une rotonde naturellement voûtée en coupole souvent octogone, comme à Aix-la-Chapelle dont l'église d'Ottomerscheim[305 306] (Alsace) est une imitation. Cette forme était connue des Romains, qui l'avaient adoptée pour le temple de Vesta et plus tard pour le Panthéon. Pour les chrétiens elle était consacrée par le Saint-Sépulcre à Jérusalem; aussi

fut-elle au moyen âge imitée par un grand nombre de temples dont peu nous sont parvenus. Saint-Germain-l'Auxerrois fut d'abord une rotonde. Les coupoles qui les couronnaient furent la cause ordinaire de leur ruine : en pierres, elles s'écroulaient, en charpente comme au type Ierosolimitain elles étaient dévorées par le feu. Quelques temples de ce type ont dû à leur petite dimension leur conservation : le Saint-Sépulcre de Neuvy (Cher), XIIe et XIIIe siècles; Saint-Bonnet-la-Rivière

FIG. 307. — Église circulaire de Lanleff, intérieur.

(Corrèze), dont la rotonde de dix mètres de diamètre est couverte en charpente ainsi que le bas-côté circulaire; deux arcades romaines supportent la rotonde intérieure de 10 mètres de diamètre, comme la précédente; les ruines de l'église de Lanleff[307] (Côtes-du-Nord), XIIe siècle, et Sainte-Croix de Quimperlé, reconstruite sur les données antérieures.

On peut encore citer comme monuments curieux de ce type, la petite église de Rieux-Mérinville (près Carcassonne), XIIe siècle, dont le plan circulaire, divisé en quatorze pans enveloppe sept arcades formant le centre de l'édifice. Elles supportent une coupole hep-

tagone, contrebutée par les voûtes en demi-berceau du bas-côté circulaire, dipositions qui se retrouvent dans

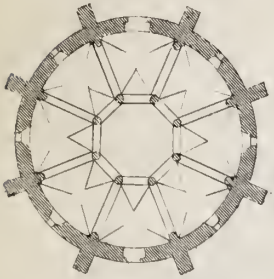


FIG. 308. — Plan du Baptistère d'Asti.

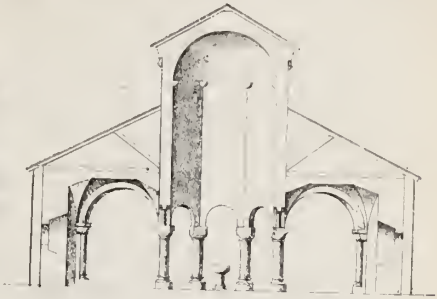


FIG. 309. — Baptistère d'Asti, coupe.

le baptistère d'Asti[308 309], et de Bergame[310 311 312] (Italie) et l'église du Saint-Sépulcre de Cambridge, du même temps, mais d'aspect lourd et trapu, traduction gauche, maladroite, de l'architecture normande; sa coupole est octogonale. Le parti de la croix

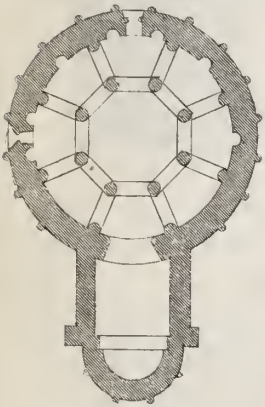


FIG. 310. — Plan du Baptistère de Bergame.

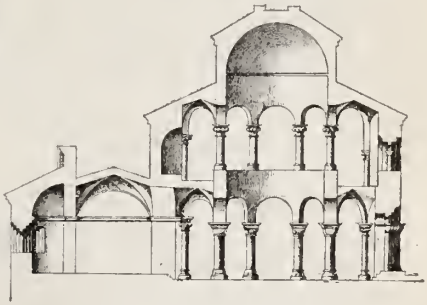


FIG. 311. — Baptistère de Bergame (Italie), coupe longitudinale.

grecque ou byzantine se rencontre aussi dans le plan d'un nombre, plus restreint d'édifices. C'est celui de Saint-Front de Périgueux unique en France, appliqué aux grands édifices; mais il se trouve plus sou-

vent être celui de chapelles ou baptistères (1) de petite dimension, où il présente le dessin d'une feuille de trèfle, c'est-à-dire arrondi aux quatre branches; les types les plus anciens sont en Italie, à Novare et à Biella. En France, les plus beaux spécimens sont les chapelles de Saint-Germain, à Querqueville, près Cherbourg et de Sainte-Croix de Montmajour[313], près d'Arles,

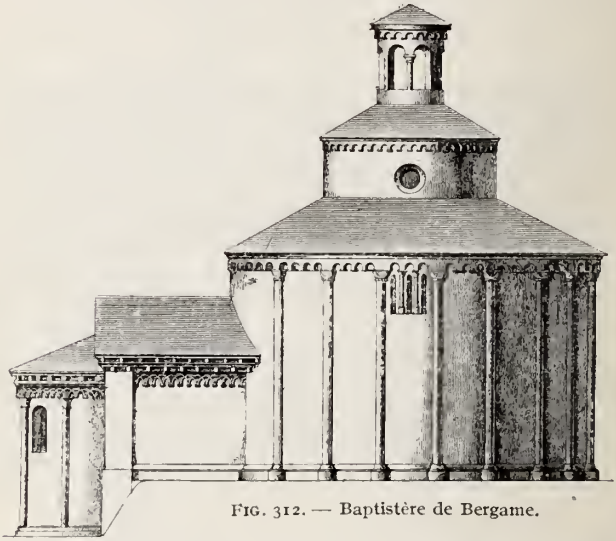


FIG. 312. — Baptistère de Bergame.

dont la petite coupole de forme ogivale est curieuse; ils sont antérieurs au XIIe siècle.

Saint-Front de Périgueux[314 315 316], détruit en 1120, dont la construction par conséquent, ou plutôt la reconstruction n'est pas antérieure, quoiqu'on en ait prétendu, au XIIe siècle, paraît avoir exercé une grande influence sur l'architecture de l'Aquitaine, dont les églises à coupoles sont si nombreuses. Elles présentent un mélan-

(1) On sait que les baptistères, selon l'usage des premiers temps du christianisme, restèrent longtemps séparés des églises et constituèrent jusqu'au XIIe siècle, en Italie, des édifices isolés; en France ces constructions sont primitives.

ge de byzantinisme et de roman et souvent elles ne diffèrent des églises latines que par leurs petites coupoles remplaçant les voûtes en berceau ou d'arêtes, et non apparentes à l'extérieur. Ces coupoles sont élevées sur une tour carrée supportée par les quatre piliers carrés et n'ont pas la forme circulaire, à l'exception de Saint-Hilaire de Poitiers et de rares exemples dont les coupoles sont sur plan circulaire. Ce mode de voûtement fut l'obstacle où s'attardèrent les architectes aquitains, lorsque éclata le triomphe de la voûte gothique et de l'architecture qui en fut la conséquence; ils n'étaient pas parvenus encore à doter la coupole sur pendentifs de toutes les qualités et développements dont elle était susceptible. Le double problème de voûtement des grands espaces, posé différemment par le Nord et le Midi, avec tant de passion, fut définitivement résolu par l'école de l'Ile-

IG. 313. — Chapelle Sainte-Croix de Montmajour.

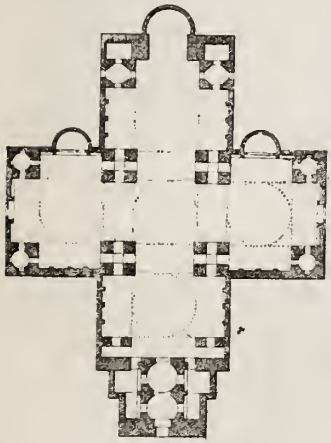


FIG. 314. — Plan de Saint-Front (Périgueux).

de-France et cette conquête lui valut la prépondé-

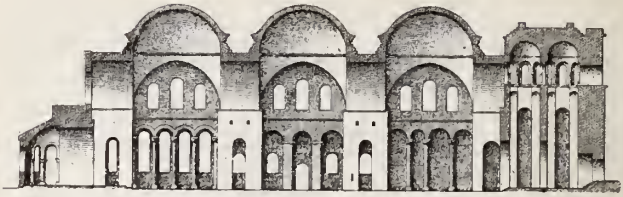


FIG. 315. — Saint-Front de Périgueux, coupe longitudinale.

rance, non seulement sur la France entière, mais sur toute l'Europe; et le problème de la coupole, abandonné, ne fut repris que trois siècles plus tard et résolu par l'architecte florentin Brunelleschi. Il est donc faux de dire que la croisée d'ogive dérive de la coupole sur pendentifs; la croisée d'ogive est congénère de l'arc formeret, l'un ne va pas sans l'autre, ils sont entre eux conséquents, et l'arc formeret n'a rien à faire avec la coupole sur pendentifs. Ce qu'il est vrai de dire, c'est que l'apparition de l'arc formeret et de la croisée d'ogives et sa diffusion fut la condamnation de la coupole et sa fin. A Saint-Pierre de Saumur et à Saint-Avit-Senieur, la coupole est cachée, éclipsée par une première voûte

FIG. 316. — Saint-Front de Périgueux.

sexpartite en croisée d'ogive et n'est apparente qu'à l'extérieur.

Le propre de ce qui est lumineux est de rayonner et l'éclat extraordinaire dont brillait l'architecture française, grâce aux grands perfectionnements accomplis pendant le XIIe siècle, étendit son influence sur toute

FIG. 317. — Sainte-Marie du Capitole (Cologne).

la chrétienté. On en trouve d'importants témoins en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, en Italie, en Espagne, et même en Danemark. Les ordres religieux, puissants et très répandus, du Temple, de Saint-Benoît et de Citeaux, etc., les conquêtes des Normands en Angleterre et en Sicile furent les principaux agents de propagation de l'art français à l'étranger, par les succursales nombreuses qu'ils y possédaient et par leur puissance politique et sociale.

Les provinces rhénanes, plus près du foyer d'activité,

furent celles qui profitèrent d'avantage des progrès sucessifs de l'architecture française ; la vallée du Rhin s'enorgueillit à juste titre de ses monuments romans, surpassant en importance et en beauté tous ceux disséminés un peu sur toute l'Allemagne et l'Autriche. Les vieilles cités romaines de Trèves et de Cologne, riches alors en vestiges de l'art romain, donnèrent le mouvement. Cologne surtout possède un grand nombre d'églises romanes très intéressantes, datant de la fin du XIe siècle et terminées au XIIe siècle, dont les principales avec la cathédrale de Trèves sont Sainte-Marie du Capitole [317, 318], Sainte-Ursule [319] et Saint-Martin. Mais les monuments les plus remarqua-

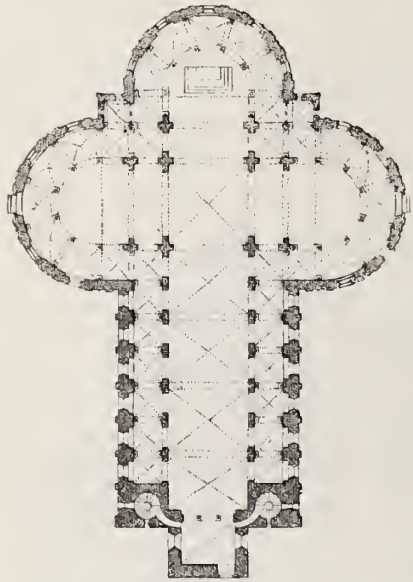


FIG. 318. — Sainte-Marie du Capitole (Cologne).

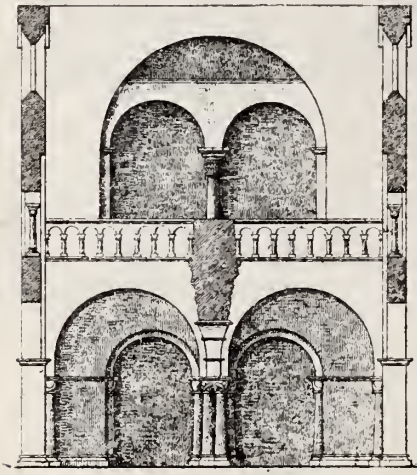


FIG. 319. — Sainte-Ursule (Cologne).

bles de l'École rhénane sont les cathédrales de Worms et

FIG. 320. — Cathédrale de Worms.

de Spire ; toutes deux sont de la seconde moitié du XIIe siècle. L'église de Worms [320] (Hesse-Darmstadt) est une basilique à trois nefs avec un transept émergeant, portant sur la croisée une coupole octogone, et offrant cette particularité commune en Allemagne d'avoir une abside à ses deux extrémités, à l'orient à et l'occident, ce qui oblige d'ouvrir l'entrée ou portail sur le mur latéral des bas-côtés, et supprime un élément si riche de notre architecture : le portail précédé ou non d'un porche; elle a 108 m. de long

FIG. 321. — Chapiteau cubique.

sur 25 m. de large. La voûte d'arête romaine sur plan carré de la grande nef est sans arcs doubleaux, ainsi que celle des bas-côtés qui est une fois moins grande et retombe sur un pilier intercalaire; il en est de même à la cathédrale de Spire, un des plus vastes vaisseaux qui aient été construits en style rhénan. Elle a près de 132 mètres de long dans œuvre, sur 36 m. 70 de large; son plan est plus régulier que celui de nos basiliques normandes ; elle est précédée d'un porche monumental. Sa grande nef est voûtée en arêtes romaines, sur plan carré, divisé par des doubleaux ; les arêtes diagonales de cette voûte sont en plein cintre, disposition, assez fréquente en Allemagne, qui donne à ces voûtes un aspect de coupole basse. Les bas-côtés, subdivisés par un pilier intercalaire ont les mêmes voûtes d'arêtes. Ces monuments ont chacun quatre tours ou clochers flanquant les deux absides dans le premier cas, et l'abside et le porche dans le second; la coupole s'élevant sur la croisée est également octogonale (1). Après vient Saint-Martin de 162 m. 76 de

FIG. 322. — Bonn.

(1) La coupole est supportée par des pendentifs en forme de niches voûtées en quart de sphère, facilitant ainsi le passage du plan carré à l'octogone, mode de construction qui se remarque dans certains clochers de l'Ile-de-France comme celui de Rieux-Angicourt (Oise), de la fin du XIe siècle.

long sur 34 m. 50 de large, avec Mayence, deux absides aux deux extrémités ; primitivement voûtée en bois, sa voûte actuelle est du XIIIe siècle. L'abside est de l'église de Bonn[321], du XIIe siècle, avec ses élégantes arcades, sa petite colonnade plein cintre de la corniche et les deux tours carrées qui la flanquent, ornées d'arcatures et percées de quatre étages de fenêtres geminées doubles, est remarquable par son ensemble d'un goût riche et sobre. Il est juste encore de citer les églises de Bamberg [323] [324] [327] et de Naumbourg, et la cathédrale de Wursbourg. Les voûtes des deux premières sont du XIIIe siècle; les arcs doubleaux sont en tiers-point ainsi que les voûtes d'arêtes et les arcs diagonaux. Une particularité de l'architecture allemande c'est la fréquence des chapiteaux cubiques[321] qui chez nous ne sont point rares, surtout à la base des clochers et caractérisent l'architecture antérieure au XIIe siècle.

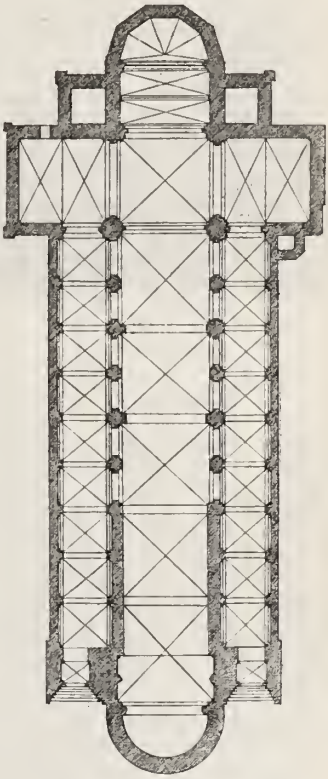


FIG. 323. — Plan de la Cathédrale de Bamberg.

En Angleterre l'importation de l'architecture française fut plus directe, ayant été la conséquence naturelle de la conquête normande; le terrain s'y trouvait d'ailleurs déjà préparé par Edouard le Confesseur qui, suivant l'historien Guillaume de Malmesbury, fut enterré en 1066, dans

l'église de Westminster construite dans un nouveau genre d'architecture qu'il avait introduit en Angleterre et que tout le monde depuis imita à grands frais. Toutefois les nouveaux monuments ne s'affranchirent pas tout de suite des lourdes et courtes proportions saxonnes comme Saint-Alban et la chapelle Saint-Jean à White Tower et Saint-Barthélemy à Londres ;

FIG. 324. — Bamberg.

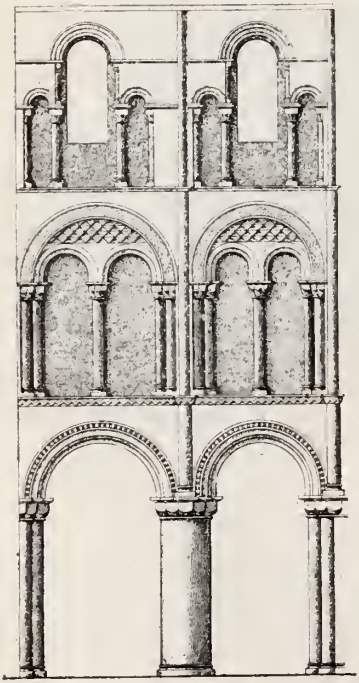


FIG. 325. — Cathédrale de Petersborough (Angleterre).

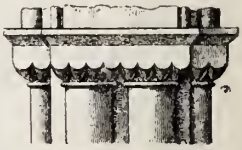


FIG. 326. — Chapiteau de Petersborough.

et ce n'est que vers la seconde moitié du XIIe siècle que l'architecture anglo-normande produisit des monuments d'un goût élégant et plus châtié, comme la cathédrale de Petersborough [325 326], Saint-Kastor de Northampton [328] et l'église abbatiale de Waltham,

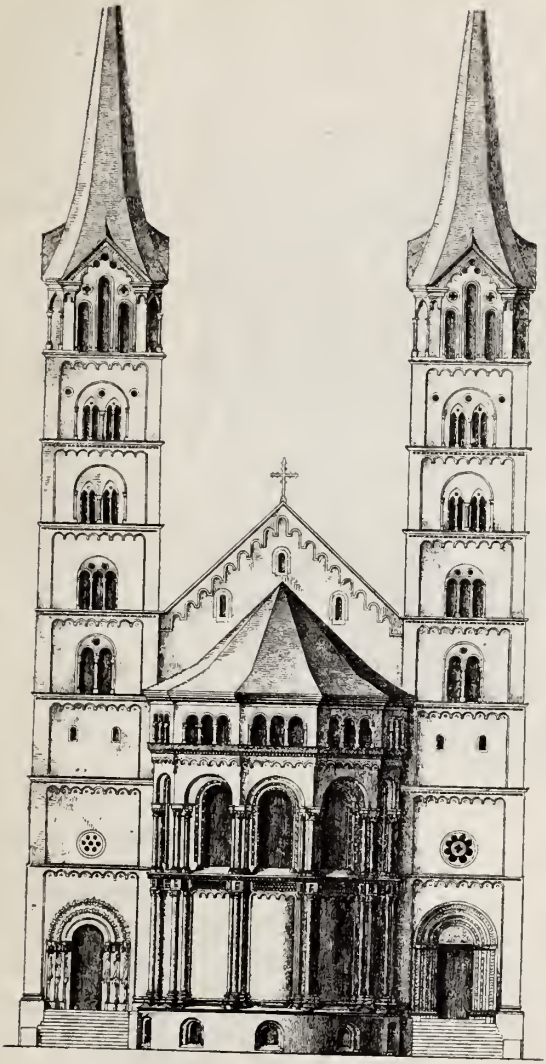


Fig. 327. — Cathédrale de Bamberg.

imitations évidentes des églises normandes du Mont Saint-Michel, de Cerisy et surtout de Saint-Etienne et de la Trinité de Caen. La cathédrale de Winchester est un monument colossal de 158 m. 45 de long dans œuvre et de près de 29 mètres de large. Une décoration architectonique, d'origine normande, très fréquente à l'intérieur comme à l'extérieur des murs religieux, consiste en des séries d'arcatures détachées ou en saillie, en plein cintre s'entrecroisant. (Les voûtes en berceau ou d'arêtes romaines, c'est-à-dire sans nervures et rarement entre des arcs doubleaux, furent pratiquées en Angleterre longtemps après les découvertes de l'Ile-de-France des arcs formerets et diagonaux. Pareillement le style de transition apparaît tardivement vers la fin du XIIe siècle.)

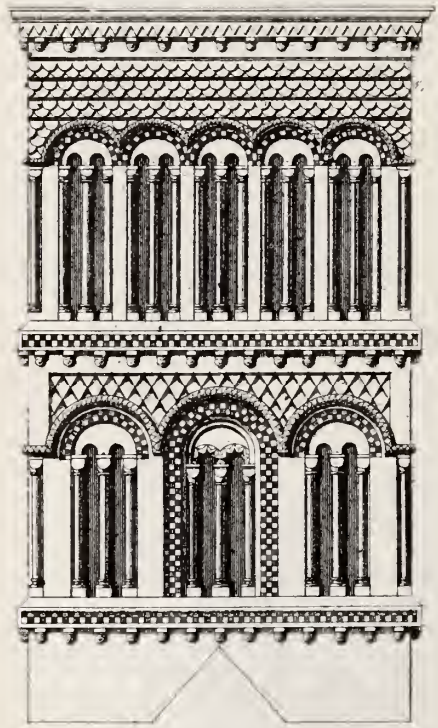


FIG. 328. — Saint-Kastor (Northampton).

Ainsi les voûtes en berceau et d'arêtes romaines, rarement divisées par des arcs doubleaux, persistèrent longtemps en Angleterre, après l'invention de l'Ile-de-France, et ce ne fut que vers la fin du XIIe siècle

que la croisée d'ogives y pénétra, mais sans s'astreindre au plan carré, comme on l'observe à la cathédrale de Norwick [329 330 331], si curieuse sous d'autres rapports. De plus les quatre triangles formés

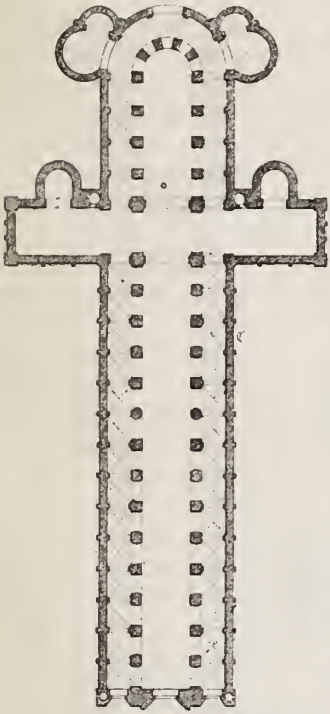


FIG. 329. — Plan de la Cathédrale de Norwick.

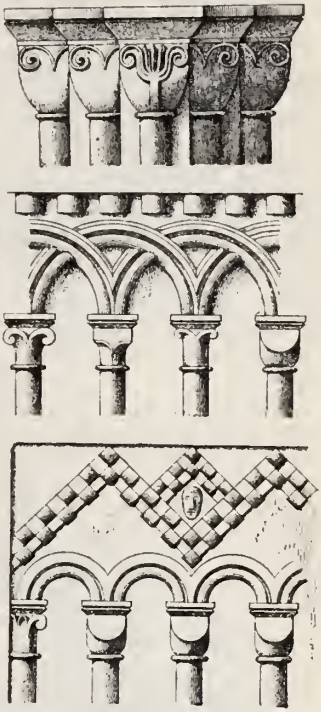


FIG. 330. — Détails de la Cathédrale de Norwick (Angleterre).

par les côtés du plan oblong avec les arcs diagonaux furent encore subdivisés au moyen de nouvelles nervures appelées *tiercerons;* cela se voit à l'église abbatiale de Westminster et plus tard aux cathédrales de Lincoln et d'Exeter. Chez nous ce genre de voûte ne fut en usage qu'au XVIe siècle. La voûte de la nef de la cathédrale de Winchester, qui est de la fin du XIVe siècle,

montre encore un autre système de voûte dans lequel les deux cylindres ogivaux se pénétrant sont d'inégale hauteur et dont les surfaces sont ornées de nervures multiples qui les font ressembler à un filet. C'est le principe de ce goût de l'architecture anglaise pour l'extrême richesse des voûtes qui les portera aux siècles suivants à les couvrir d'une multitude de nervures formant éventails, stalactites ou pendentifs, ou encore à inventer ces voûtes en bois si compliquées de leurs halls.

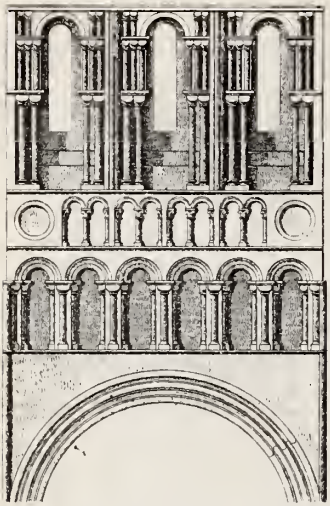


Fig. 331. — Cathédrale de Norwick (Angleterre), une travée.

Le roman apparut assez tôt en Italie, vers la fin du XIe siècle, mais il ne put jamais s'affranchir des

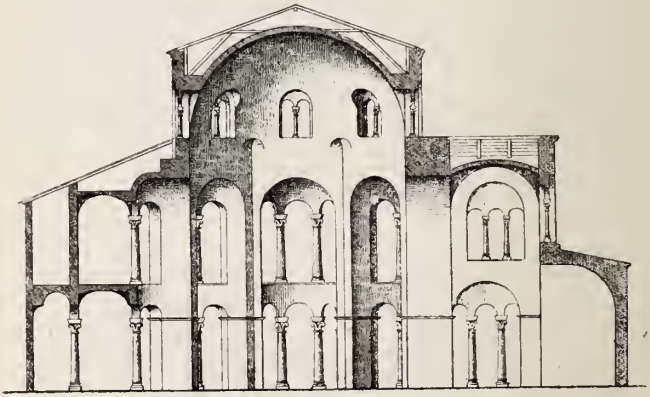


Fig. 332. — Saint-Vital (Ravenne), coupe transversale.

traditions romaines ravivées à chaque pas par la vue

des monuments antiques existant alors du Nord au Midi, bien plus nombreux et importants qu'ils sont aujourd'hui ; et, lorsque brilla la revanche de la Renaissance, l'architecture italienne eut peu de chose à changer pour redevenir païenne, car, dès cette époque, et même avant pour les édifices byzantins de Ravenne[332 333], les vestiges des édifices romains furent mis à contribution et littéralement pillés et par suite détruits par les architectes pour la construction et l'embellissement des édifices chrétiens qu'ils construisaient. Les nefs de ce temps sont toutes des colonnes antiques, et

FIG. 333. — Chapiteau de Saint-Vital (Ravenne).

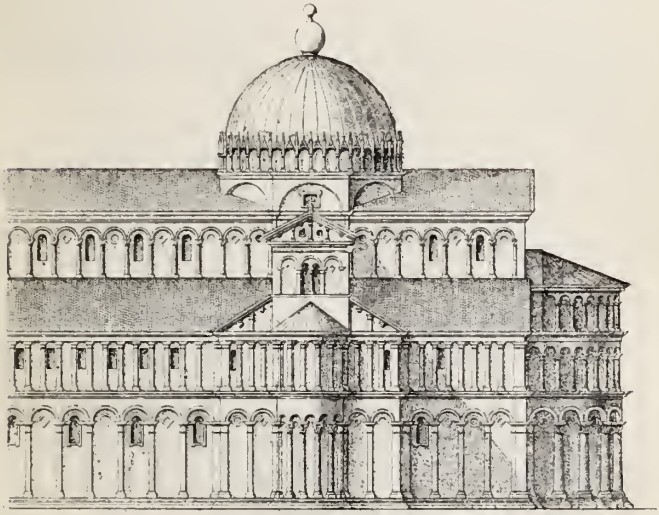


FIG. 334. — Cathédrale de Pise, abside et partie de la nef.

malgré le nombre considérable d'églises érigées en Italie datant de la fin du XIe et pendant le XIIe siècle,

l'architecture romane y est restée stationnaire; et il se trouve que le plus grand, le plus beau monument roman de l'architecture italienne est le premier qu'elle ait construit : le dôme de Pise[334 335 336], commencé en 1063 pour commémorer une grande victoire navale que les Pisans avaient remportée sur les Siciliens, près de Palerme et surtout pour rivaliser avec les Vénitiens, leurs adversaires sur mer qui, depuis 1043, élevaient Saint-Marc et ce fameux campanile qui s'écroula en 1907. Mais, au lieu de recourir, comme ces derniers à l'architecture by-

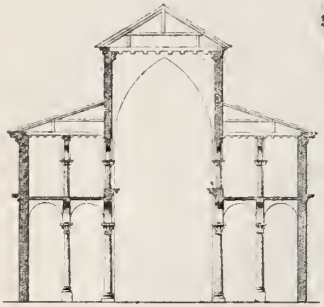


FIG. 335. — Cathédrale de Pise, coupe transversale de la nef.

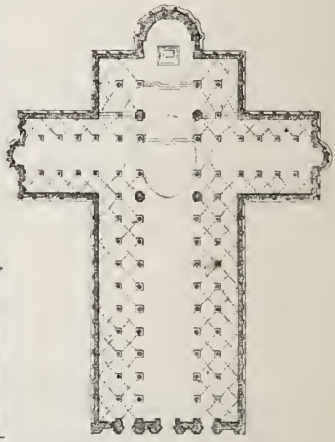


FIG. 336. — Plan de la Cathédrale de Pise.

zantine de Constantinople ou de Ravenne, ils voulurent que leur temple revêtît un caractère national, c'est-à-dire le style latin. Peut-être firent-ils venir de France, pays où l'art de bâtir était alors en avance sur tous les autres, deux architectectes expérimentés et les noms de Busketus et Rainaldus, au lieu de venir du grec, seraient alors, comme il semble probable, la latinisation de Bousquet et Rainauld, noms communs en France. Quoi qu'il en soit, l'édifice pisan, plus strictement conforme au caractère antique, dépassa l'édifice vénitien. Le dôme de Pise est une vaste basilique, à cinq nefs, avec un large et long transept

à trois nefs; elle s'étend sur 124 mètres de long dans œuvre et 33 m. de largeur, avec une abside circulaire à l'est. Le transept, à part les petites absides de ses extrémités nord et sud, a 66 m. 42, la hauteur du plafond est de 31 m. 30; 56 colonnes antiques de marbre et de granit réquisitionnées partout, jusqu'en Afrique, soutiennent les voûtes d'arêtes romaines des basses nefs et la charpente du plafond de la nef principale et du transept. Une coupole elliptique, rareté architectu-

FIG. 337. — Saint-Michel de Lucques.

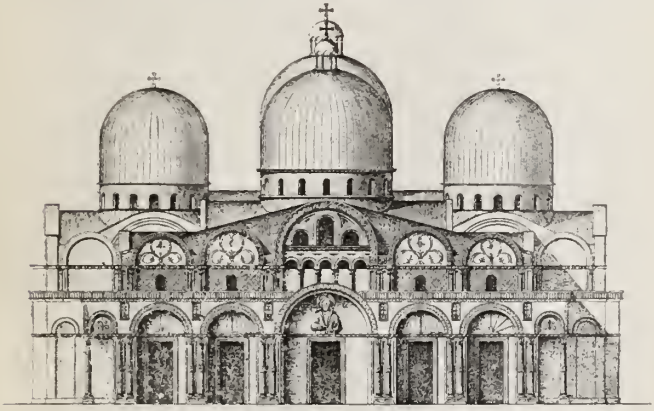


FIG. 338. — San-Marco de Venise.

rale, s'élève sur la croisée. La façade doit toute sa richesse ornementale à plusieurs rangées d'arcatures plein cintre superposées, suivant même le rampant

des toits, dont les colonnettes sont en pilastres au rez-de-chaussée et détachées aux rangs supérieurs. Le

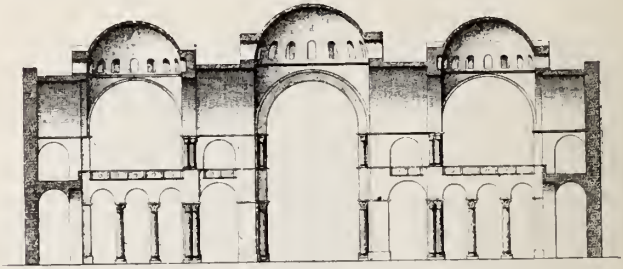


Fig. 339. — Coupe de San-Marco (Venise).

roman français n'ignora pas l'emploi de ces galeries de colonnettes, surtout dans le Midi, mais ne s'en servit qu'en manière de frise extérieure. Cette pauvreté d'invention, cette monotonie d'éléments décoratifs qu'on retrouve identiquement aux monuments complémentaires voisins, le baptistère et le campanile ou Tour penchée, n'a pas empêché tous les architectes toscans de l'adopter, avec plus ou moins de simplicité et le dôme de Pise presque semblable à Santa-Maria *foris portam*[337] ou à Saint-Michel de Lucques devint le type de l'archi-

Fig. 340. — Baptistère Saint-Jean de Florence.

FIG. 341. — Vue d'ensemble des monuments de Pise.

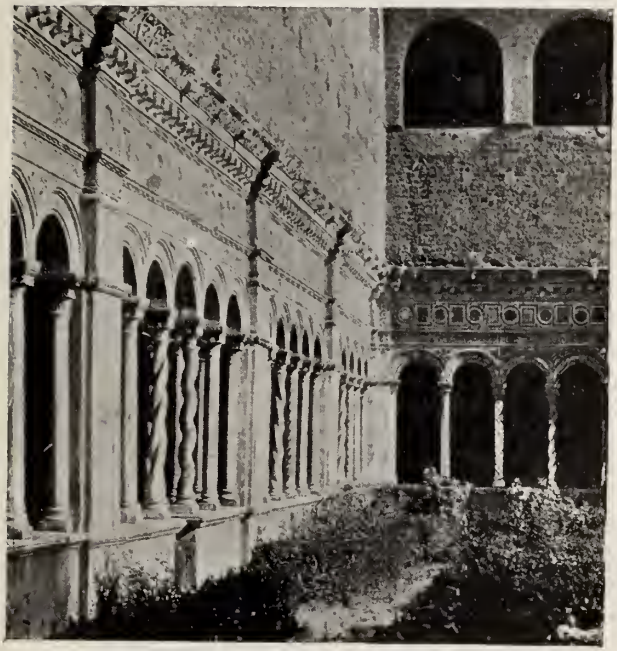


FIG. 342. — Cloître de Saint-Jean de Latran.

tecture italienne du XIIe siècle, pendant que l'architecture de Saint-Marc [338 339] par son caractère exotique restait à peu près un cas isolé. Comme l'ordonnance des façades en applique décrivant bien les divisions intérieures de nos églises romanes même rurales est

FIG. 343. — San-Zeno (Verone, Xe siècle).

autrement entendue et harmonieuse dans la distribution des formes des pleins et des vides avec leurs trois portes aux nombreux retraits et surmontées d'oculi, de galeries et de la rosace qui orne si bien le pignon. C'est, sans doute, pour éviter cette monotonie, que quelques architectes lombards ont fait précéder la porte d'un petit édicule ou porche surmonté d'un étage ou tribune; c'est une arcature détachée du mur et supportée par

une colonnette posant sur un lion accroupi, comme au dôme de Parme, de Plaisance (1134) etc. En revanche l'intérieur de cette vaste basilique pisane est majestueux et imposant dans sa puissante simplicité.

San-Miniato-al-Monte, près Florence, présente une façade plus simple et rappelant celle des basiliques primitives, mais l'effet par trop plat et sec en est moins heu-

FIG. 344. — Intérieur de Saint-Ambroise (Milan).

reux; il faut reconnaître en thèse générale, que le marbre, l'unique matière employée, est moins généreux que la pierre pour obtenir des effets architectoniques et c'est là l'origine de cette maigreur des édifices italiens.

Une particularité de l'architecture romane en Italie, ce sont les baptistères et les campaniles, ordinairement détachés de l'église, suivant la coutume primitive. Les baptistères dédiés à Saint-Jean sont de forme circulaire, régulière ou polygone. San-Giovanni édifié à Ravenne au Ve siècle paraît en avoir été le prototype; comme lui

ils sont ordinairement à coupoles[340]. Celui de Florence, célèbre par les Portes de Ghiberti, est, dit-on, greffé sur un temple antique; il est octogone. On peut encore citer ceux de Padoue, de Crémone, de Parme, etc. Le plus grand et le plus beau est celui de Pise[341], terminé au XIIIe siècle, vaste rotonde de 30 m. de diamètre dans œuvre et dont la coupole a près de 50 mètres d'élévation au-dessus du sol ; à l'intérieur de ces rotondes est une large cuve polygonale sur gradins pour le baptême par immersion et une chaire à prêcher monumentale dont celle de Pise est la plus célèbre par la beauté de sa composition. Le Campanile de Pise, un des plus renommés de l'Italie, ne doit sans doute sa réputation qu'à cette particularité non unique en Italie d'être inclinée de 4 m. 30 sur la verticale; (on sait que Galilée utilisa cette inclinaison pour faire du sommet, ses expériences sur la pesanteur (1).

FIG. 345. — Cathédrale de Spire (Bavière), façade ouest.

On rencontre aussi de nombreux édifices romans dans l'Italie centrale parmi lesquels les plus typiques

(1) La Garisenda de Bologne du XIIe siècle également inclinée de 3 m. 64 n'ayant que 49 m. de haut.

sont les deux églises de Toscanella, celles de Viterbe,

FIG. 346. — Cathédrale de Palerme.

de Cornéto, de Montefiascone, d'Ancona, etc.; à Rome même l'abside de *Saint-Jean et Paul* avec sa galerie

ajourée au-dessous du toit. San-Georgio in Velabre et surtout les beaux cloîtres de San-Lorenzo et de Saint-Paul hors les Murs, de San-Vincenzo aux trois Fontaines, de Sainte-Sabine et celui de Saint-Jean de Latran[342] si richement décoré de mosaïque.

Dans la haute Italie, l'architecture romane se rapproche plus du roman français. Telles sont les églises construites dans le style dit romano-lombard; entre au-

FIG. 347. — Cloître de Palerme.

tres les dômes de Plaisance, de Crémone, de San-Zeno[343], de Vérone, une des plus belles églises romanes du Nord de l'Italie, la rotonde à coupoles de Brescia avec sa belle crypte de 12 colonnes, appelée Basilica de San-Filastro, Saint-Michel de Pavie; mais la plus célèbre église de toutes est Saint-Ambroise de Milan[344] qu'on avait cru plus ancienne sur l'apparence archaïque des sculptures grossières dont elle est en certains endroits surchargée. On a beaucoup disserté sur les voûtes de Saint-Ambroise, mais leur système n'est autre que celui employé auparavant aux voûtes en forme de coupoles et aux voûtes annulaires de Saint-Avit Senieur, à Saumur, à Fonte-

vrault,[345] à Spire en Allemagne et qui est la caractéristique de l'époque de transition. Saint-Ambroise, à l'imitation des basiliques primitives de Rome, est précédé d'un vaste atrium ou cloître entouré de portiques, construit à la même époque.

Dans l'Italie du Sud, l'introduction de l'architecture

FIG. 348. — Vue générale de la Cathédrale de Tournay.

française qui dura un siècle 1090-1189 a été particulièrement favorisée par la première domination normande. L'Apulie, la Campanie et la Sicile comptent un grand nombre d'églises romanes où parfois le style normand est exactement conservé mais où se mêle aussi, souvent, le byzantinisme. Tels sont San-Nicolo de Bari qui rappelle San-Minia o al Monte, les cathédrales de Trani, de Brindisi, l'église de Barletta, la cathédrale de Salerne, l'église circulaire de la Sainte-

Sagesse de Bénévent, la *Capella Palatina*, monument très remarquable du style normand, les cathédrales de Palerme [349], de Céfalù, la Martorana de Sainte-Marie de l'Amiral, la cathédrale de Catane, l'église de Monréale, etc.

Il est superflu de constater ici que les pays intermédiaires, tels que la Suisse, la Belgique et la Hollande, aient adopté le style roman. Nombreux sont les monuments qu'il a inspirés, où se mélangent naturellement les tendances des écoles voisines, et dont le plus remarquable est la cathédrale de Tournay [348] aux cinq clochers. Les Pyrénées n'ont pas été une barrière contre la diffusion de l'architecture française, grâce aux ordres religieux, et l'Espagne compte de très beaux spécimens du style roman, parmi lesquels il convient de citer en première ligne Saint-Millan et l'église des Templiers à Ségovie, édifice circulaire dodécagone avec au centre une crypte surélevée et une coupole hémisphérique soutenue par des nervures espacées et disposées en forme de croix. Trois divisions également dodécagones dont la centrale est plus grande, sont percées et prolongées en forme d'abside et d'absidioles; à côté, le clocher est contigu et extérieur. Le clocher de Salamanca, le beau cloître attenant à la cathédrale de Géronne [349], Saint-Isidore de Léon sont encore de beaux édifices romans ainsi que l'église de Santiago de Compostèle, imita-

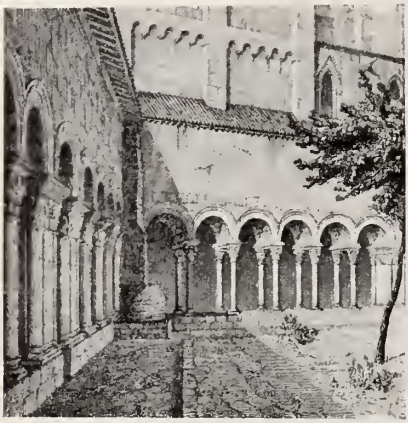


Fig. 349. — Cloître de la Cathédrale de Géronne (Espagne).

tion de Saint-Sernin de Toulouse. Il pénétra même jusque dans les pays septentrionaux et l'on trouve des imitations de nos églises à coupoles dans des provinces les plus reculées du Danemark : l'église de Ripen dans le Jutland, reconstruite au XIIe siècle, dont le système de construction est le même, sauf que les arcades supportant ses trois coupoles, sont en plein cintre au lieu d'être ogivales. La coupole centrale est élevée sur pendentifs et les deux autres qui sont plutôt des voûtes annulaires ont des croisées d'ogives.

FIG. 350. — Nogent-les-Vierges (Oise), clocher roman.

Ainsi l'examen des monuments à l'étranger proclame l'antériorité et la suprématie de l'art français. Leur architecture dérive de la nôtre et il ne s'y trouve rien qui n'ait été auparavant inventé et expérimenté par nos architectes. La prépondérance artistique de la France particulièrement au sujet du problème de la voûte dont tout progrès dépendait date du XIIe siècle, une des plus grandes époques de notre histoire. Les peuples où la civilisation est entrée, sont tributaires de notre art comme ils le sont de notre Université déjà très célèbre. Est-ce à dire qu'ils n'ont été que des reflets sans originalité, sans invention ? non certes, car l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie ont imprimé à cette adaptation quelque chose de leur caractère particulier, par exemple l'Italie avec ses façades à plusieurs rangs de colonnettes superposées, ses chœurs surélevés de nombreuses marches au-dessus

de la crypte mi-partie souterraine, comme à Saint-Hilaire de Poitiers. Mais combien ses campaniles sont inférieurs aux admirables clochers romans[350] de nos cathédrales et même de tant d'églises rurales, avec leurs flèches élancées et leurs étages de fenêtres doubles géminées. Pareillement leur ordonnance l'emporte sur celles des provinces rhénanes trop compliquées avec leur double abside, leur double chœur, à l'est et à l'ouest,

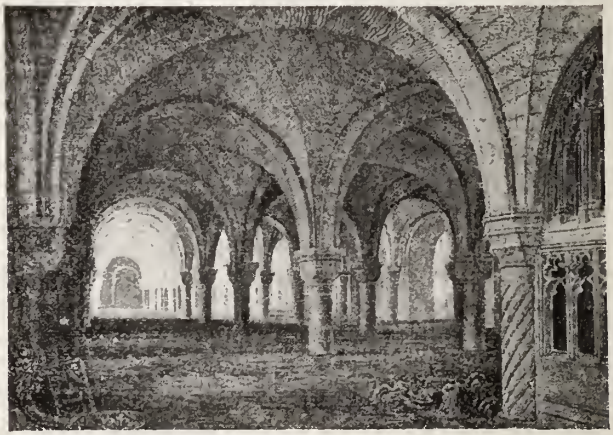


Fig. 351. — La crypte de Canterbury.
(*Les antiquités de l'Église de Canterbury*, par J. Brillon.)

ce qui suprime le portail, thème sublime pour notre art français, leurs quatre clochers flanquant les absides sans utilité, et au détriment de la clarté du plan et de la simplicité de la ligne. La recherche exagérée du style perpendiculaire donne encore à ces monuments souvent grandioses un aspect sec et plat, monotone en leur décoration architectonique. Les mêmes défauts se retrouvent en Angleterre où brillent les belles cryptes[351] et les vastes salles capitulaires; mais les Anglais ont su imprimer aux intérieurs de leurs églises romanes un grand caractère d'austérité et de sombre puissance, un

sentiment religieux qui n'est pas inférieur à celui qui se dégage de nos édifices sacrés du même temps.

FIG. 352. — Cathédrale d'Angoulême.

Ainsi nulle part ailleurs qu'en France le roman n'a été aussi vivace et ne s'est développé, naturel et logique comme une plante autochtone, pour s'épanouir en une floraison incomparable. Du Nord au Midi il se manifeste

en une prodigieuse variété, supérieurement, tirant de

Fig. 353. — Saint-Gilles.

son unité une variété splendide et toujours rationnelle. Mais c'est surtout dans l'Ile-de-France où il s'est le plus perfectionné, où il n'a cessé de conserver la notion de son caractère national et la pureté de son style. C'est là en effet que fut résolu définitivement le grand problème qui occupa tout le XIIe siècle et dont tout dépendait, la voûte appareillée sur croi-

Fig. 354. — Saint-Trophime (Arles).

sée d'ogives et son ultime et suprême perfectionnement, la voûte sexpartite qui substitua complètement l'ogive au plein cintre. Certes l'Angoumois, la Provence, le Poitou surent revêtir leur architecture d'une grande richesse d'ornementation, mais ce luxe qui va jusqu'à l'excès est tout en façade et cache mal la pauvreté du fond d'ailleurs entaché de byzantinisme, comme cela se voit à l'église d'Angoulême [352], à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, tandis que Saint-Gilles [353] et Saint-Trophime [354], pèchent par trop de latinisme. Plus libres, plus hardis, ont été les architectes bourguignons et normands. Grands constructeurs, ils ont su élever des monuments considérables. Mais les premiers sont tombés dans la même prodigalité d'ornementation, comme à Notre-Dame d'Autun et à Vézelay [356], et les seconds ont péché en ce sens par trop de pauvreté, comme si, convertis à la doctrine austère de Saint-Bernard ils avaient voulu protester contre la pompe des Clunisiens. La Trinité (1) et Saint-Etienne [355] de Caen avec leurs

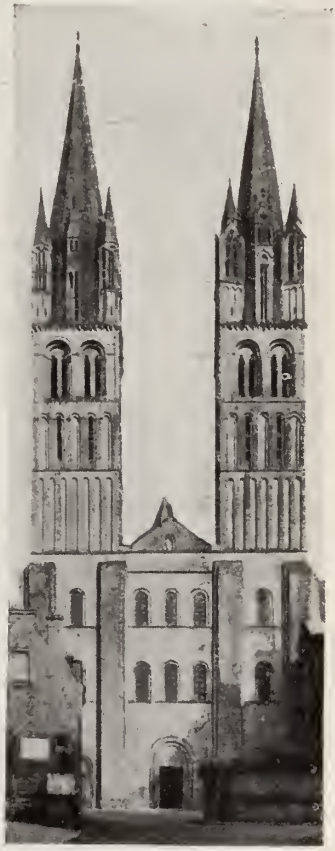


FIG. 355. — Église Saint-Étienne, Abbaye aux hommes, façade ouest (Caen)

(1) Ou l'Abbaye-aux-Dames dont les voûtes furent refaites à la fin du

hauts clochers, leur ordonnance sévère et leur savante

FIG. 356. — Façade de l'Église de la Madeleine (Vézelay).

construction sont certainement parmi les plus beaux

XIIe siècle (2me moitié). Celle de la grande nef présente la croisée d'ogives sur

monuments que le roman ait produits. Mais nulle part ailleurs que dans l'Ile-de-France, l'art roman n'a, par des efforts successifs marqués par autant d'heureuses découvertes, revêtu aussi complètement le caractère national; nulle part il ne s'est aussi complètement affranchi des traditions étrangères et païennes, et nulle part conséquemment il n'est parvenu à cette pureté de style, à cette noblesse et à cette élégance dans la forme, à cette harmonie de proportions, à cette science, et à cette logique dans l'ordonnance et l'art de bâtir à cette

1° Fig. 357. — Cathédrale de Noyon.

2° Fig. 358. — Cathédrale de Senlis (style de transition).

plan carré endossée par une nervure ou arc doubleau de secours pour soutenir la trop grande portée de voûtes d'arêtes portant sur les piles intermédiaires. (Système expérimenté auparavant à Saint-Denis.)

Fig. 359. — Modifications successives de la voûte : voûte en berceau, voûte en arc de cloître et voûte d'arêtes.

clarté, à cet ordre et mesure, à cette harmonieuse et substantielle simplicité, à cette rectitude qui sont les caractères de notre génie national. Rien de superflu, tout est logique et nécessaire, l'ornementation est tout à la fois sobre et riche ; les pleins et les vides sont justement distribués ainsi que les parties nues et ornées. Enfin l'éclairage est si heureusement réparti qu'il ne dissipe nullement le mystère et le recueillement ; le sentiment religieux, les élans de la foi trouvent leur forme parfaite dans cet art.

Il a paru que l'architecture nationale aurait dû s'en tenir à une forme d'art qui avait produit de telles merveilles comme Noyon [357], Senlis [358], et Saint-Leu-l'Esserent, ré-

pondant à tous les besoins du culte et de l'art et ayant l'avantage sur ceux qui suivirent d'être plus rationnels et plus durables. On sait combien sont coûteuses et fréquentes les réparations de nos églises gothiques. Dans ces temps d'heureuse initiative, l'édifice religieux était l'expression, le symbole de la société et de l'âme humaine. L'ordre régnait à l'ombre de la royauté populaire ; la vie était forte et pleine d'élans généreux, la foi illuminait les plus humbles et poussait aux magnanimes entreprises. Toute la vie se concentrait dans l'église, son image et son espérance, à la fois sanctuaire et maison commune représentant le ciel et la terre comme elle était l'âme et le corps de la patrie.

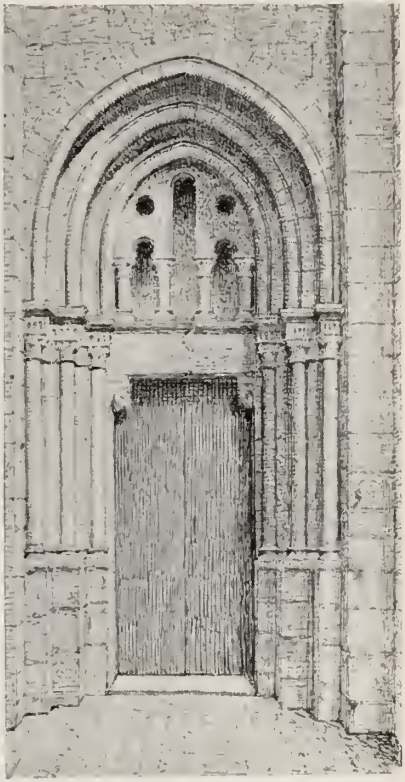


FIG. 360. — Cathédrale de Senlis, porte des bas-côtés, XIIe siècle.

Pourtant, malgré tous ces perfectionnements, un grand progrès restait à faire : celui de voûter les espaces[359] larges et élevés comme la grande nef, chose que ne permettait pas encore impunément le mode de voûtement pourtant perfectionné. On s'avisa enfin, pour consolider et

élever ces voûtes, de mettre à profit, de continuer les piles ou colonnes intercalaires qui ne servaient jusque-là qu'à supporter le doubleau divisant en deux carrés le plan de la voûte des bas-côtés afin de la couvrir en voûte d'arêtes. Une colonnette s'élança au-dessus du

FIG. 361. — Voûte sexpartite, commencement du XIIIe siècle (Saint-Frambourg, Senlis).

tailloir et alla recevoir une nervure de secours, parallèle à l'arc doubleau en passant par l'intersection des arcs diagonaux ou ogifs, de sorte que le plan carré de la travée fut divisé en six segments : quatre petits et deux grands et donna une voûte *sexpartite*[361] qui, en divisant d'autant les poussées sur les massifs, permit de les surélever considérablement et de donner à la voûte plus de largeur et de hauteur. Puis on se servit de cette nervure

transversale comme d'un doubleau de soulagement qui, divisant le plan carré de la travée en deux *voûtes oblongues* pourvues d'arcs diagonaux, porta de six à huit les divisions des portées, ce qui, avec les matériaux légers de l'appareil donna toute facilité d'élever à une hauteur considérable et d'élargir d'autant la grande nef. Toutefois ce ne fut pas sans être obligé d'avoir recours à des étais permanents appelés *arcs-boutants* qui n'étaient que le prolongement extérieur des contreforts des bas-côtés jusqu'à la hauteur de l'imposte de la grande nef qu'ils rejoignaient au moyen d'une arcade en quart de cercle servant à contrebuter ainsi les piles qui supportaient les arcs doubleaux des voûtes; ainsi, étaient portés au dehors du monument, les garants de sa solidité, ce qui est, à cause des intempéries du climat septentrional; le côté défectueux et critique de ce mode hardi de construction. Ces arcs-boutants[362], d'abord cachés sous le toit comme à Noyon devinrent un monument extérieur presque aussi important par sa masse et l'espace qu'il occupait que l'édifice lui-même qu'ils soutenaient. Sortie directement de la voûte sur croisée d'ogives, c'est encore dans l'Ile-de-France que cette innovation apparut d'abord et se perfectionna; point n'était

FIG. 363. — Arcs-boutants à plusieurs volées, XIIIe siècle.

besoin d'aller s'imaginer qu'elle avait dû être engendrée par la coupole en rendant indépendant le pendentif qui se changeait en arc diagonal. C'est le contraire qu'il convenait de dire, car ce mode de soutien fut ajouté aux coupoles après les découvertes de l'Ile-de-France, ce qui produisit la voûte *angevine* et *poitevine*, très creuse et conservant la forme coupoline.

Telle est l'armature intérieure et extérieure, complète, merveille de raison, de hardiesse, d'équilibre qui, avec le goût et le dessin qui s'étaient perfectionnés parallèlement, donna aux architectes, dès la fin du XIIe et pendant le XIIIe et le XIVe siècle, l'audace d'élever des cathédrales à une hauteur vertigineuse et telle que l'on ne vit jamais le génie humain aux prises avec tant de difficultés compliquées et à l'apparence insurmontables. Le XIIe siècle créa de toutes pièces les moyens du XIIIe siècle, lequel n'avait plus qu'à paraître pour bâtir des merveilles qui éclipseraient tout ce que le passé avait produit d'extraordinaire, et que l'avenir ne produira jamais plus. On voulait plus de lumière, c'est-à-dire plus de hauteur, et plus d'espace, c'est-à-dire plus de largeur pour contenir la grande âme du XIIIe siècle.

La Peinture et la Sculpture au XIIe siècle.

FIG. 363. — Vierge en bois du XIIe (Saint-Denis).

Depuis le IVe siècle et pendant les longs siècles obscurs et troublés du premier moyen âge, l'histoire de l'Art n'a pas eu à s'occuper de la peinture et de la statuaire, faute d'objet, ou plutôt, d'intérêt. Cette dernière avait été complètement délaissée, tandis que la peinture murale, qui n'était pas, comme elle, entachée d'idolâtrie, n'avait cessé, paraît-il, d'être activement pratiquée. Au dire des chroniqueurs, les basiliques et les palais étaient littéralement couverts de peintures; sur les parois des églises, les moines s'appliquaient à reproduire naïvement, et par des moyens sans doute très rudimentaires, les scènes de la Passion et les saintes légendes et les salles royales étaient ornées d'histoires fabuleuses qui émerveillaient les hommes de ce temps. De tout

cela rien n'est resté, pas plus d'ailleurs que les monuments qu'elles décoraient. Au XIIe siècle, et surtout dans

FIG. 364. — Peinture de Saint-Savin, XIIe siècle.

la seconde moitié, ces deux arts majeurs renaissent et nous pouvons en juger par les œuvres, ou plutôt les ves-

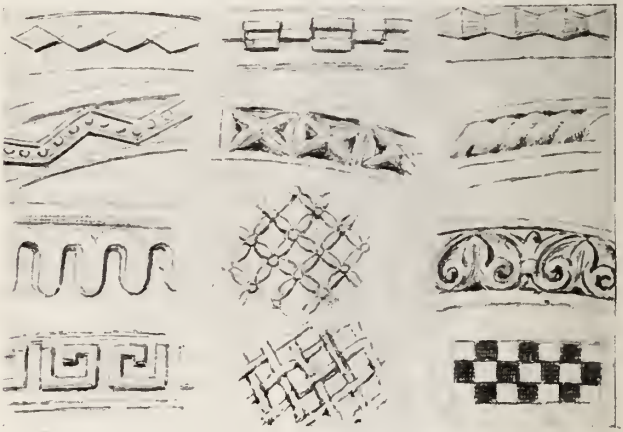


FIG. 365. — (XIe et XIIe siècles.) Ornements romans d'origine celtique.

tiges qui nous sont parvenus; la peinture, par les fresques de Saint-Savin[364], en Poitou, représentant les légendes bibliques: les scènes de la Genèse, l'histoire de Noé,

d'Abraham et de Joseph, des sujets emblématiques tirés de l'Apocalypse qui hantait les esprits depuis les terreurs de l'an mille et la légende de saint Savin et de saint Cyprien. Ces curieuses peintures ne diffèrent pas quant au style et à l'exécution des nombreuses miniatures du temps exécutées par les moines : mêmes fonds uniformes sur lesquels se détachent par aplats sombres ou clairs des figures serties d'un trait et sans modelé.

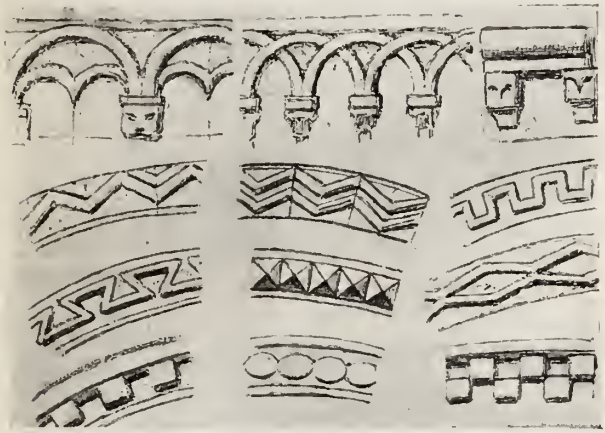


FIG. 366. — XIe et XIIe, ornements romans d'origine celtique.

Toutefois il s'en dégage un certain intérêt produit par l'observation juste du geste naïvement rendu; mais ce n'est encore qu'un art graphique, instructif surtout pour le costume. La sculpture d'ornement[365 366] qui, à la fin du XIe siècle, ne savait guère autre chose, dans les belles occasions, qu'imiter grossièrement le chapiteau corinthien du bas empire, se contentant pour l'ordinaire des anciens ornements géométriques des Celtes, avait fait des progrès considérables depuis les débuts du siècle. En effet une ornementation plus riche et fantaisiste, formée d'éléments orientaux, coïncide avec le retour de la première croisade ; elle s'épanouit sur les chapi-

teaux, les archivoltes des portails, les cordons et les *bases* qui supportent et séparent les colonnes, mélange bizarre d'animaux fantastiques, de figures grimaçantes entrelacées [367] de feuillages irréels, arrivant parfois jusqu'à la confusion et au burlesque, surtout dans le roman fleuri cher aux Clunisiens [368]. En vain saint Bernard avait tonné contre ce débordement de luxe et l'élévation des églises. Le clergé et le peuple étaient restés de l'avis de Suger et des Clunisiens qui proclamaient que rien n'était assez beau, assez riche, assez vaste, pour le temple de Dieu et de la Vierge; et les Cisterciens eux-mêmes ne tardèrent pas à passer de la sobriété à l'opulence.

FIG. 367. — Base de colonnettes du portail de la Cathédrale de Senlis.

FIG. 368. — Notre-Dame du Port, chapiteau (Clermont-Ferrand).

On a coutume de désigner le style de cette nouvelle

FIG. 369. — Église Saint-Lazare, façade occidentale, porte centrale, XIIe siècle (Avallon).

FIG. 370. — Tympan de Vézelay.

ornementation par l'appellation de *romano-byzantine*

et quelque peu justifié que soit ce titre nous le garderons faute de mieux. Dans le Nord de la France et particulièrement en Ile-de-France[370], ce style nouveau

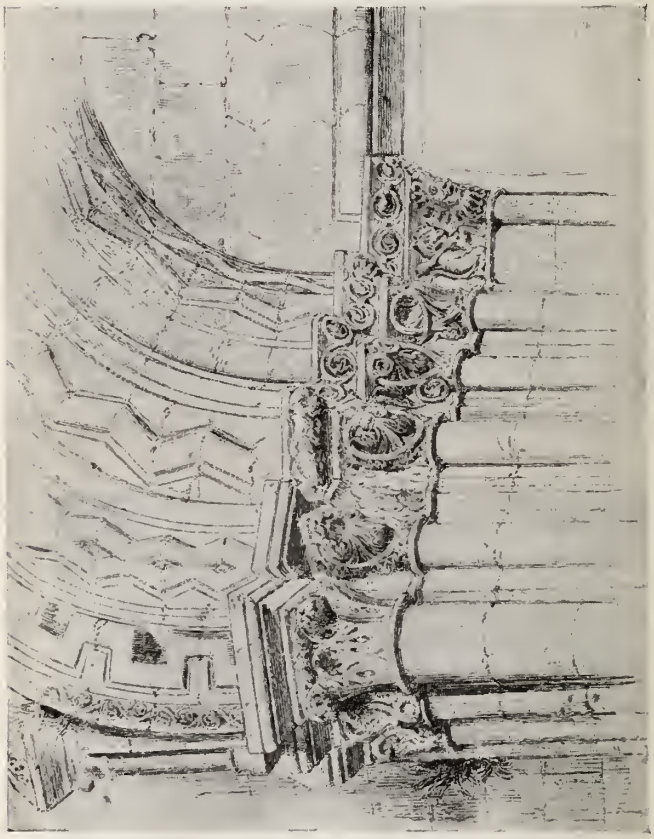


Fig. 371. — Chapiteaux romano-byzantins, portail de Villers-Saint-Paul (Oise), commencement du XIIe siècle.

se combina plus judicieusement avec les anciennes formes celtiques et l'alternance des ornements géométriques et des entrelacs de feuillages aigus entremêlés de figures animales et humaines produisit une riche et harmonieuse simplicité, comme on en voit tant

d'exemples dans l'Ile-de-France; le portail de l'église de Saint-Paul (Oise) est un des plus remarquables[371].

Une des conséquences heureuses du roman fleuri

Giraudon, éditeur.

FIG. 372. — Plat de reliure avec l'image d'un empereur. (Musée du Louvre.)

fut d'appeler la statuaire à prendre une part importante dans l'ensemble décoratif. Cluny forma des sculpteurs ou *imaigiers* en grand nombre, qui se répandirent par toute la France et à l'étranger; ils s'emparèrent des tympans, des linteaux des trumeaux, des por-

tes monumentales et des voussures et même bientôt de leurs colonnes en retrait auxquelles ils substituèrent des statues. Les statues se multiplièrent aussi dans l'intérieur des églises ou elles trouvaient place un peu partout, sur les autels, contre les piliers et sur les parois. La statuaire, à vrai dire, n'est encore à cette époque qu'une imitation agrandie, sinon une copie, des ivoires byzantins importés par le commerce ou les pèlerinages, non seulement quant au style, mais même jusqu'au rendu dont le ciseau puéril du praticien s'efforçait de reproduire le luisant poli. Le *Jugement dernier* du tympan d'Autun en est un exemple manifeste. Constantinople, depuis la chute de Rome, était restée le centre unique de la civilisation, civilisation bien routinière et décadente, sans doute, et qui ne devait son éclat clinquant et factice qu'à l'obscurité, à l'ignorance et à la barbarie où était

FIG. 373. — Sainte-Clotilde, statue provenant du portail de Notre-Dame de Corbeil (Église Saint-Denis).

plongée l'Europe occidentale. Par son négoce très actif, entreprenant et sans concurrent, elle répandait ses productions artistiques, très recherchées par les peuples nouveaux, épris de luxe brillant et coloré. C'étaient de menus articles de toilette, des objets cultuels et somptuaires, émaux cloisonnés, inventés depuis le VIe siècle, ciboires et vases en orfévrerie ou en verrerie, ornés de cabochons et de pierres précieuses, miniatures, coffrets, dyptiques, croix; tissus de soie aux teintes éclatantes, étoffes brodées d'or et d'argent, et surtout des ivoires sculptés [371] de sujets religieux et emblématiques si recherchés par la piété subjective de ce temps. De bonne heure on s'ingénia à contrefaire toute cette importation orientale afin de s'affranchir d'un tribut très onéreux et l'on voit par l'exemple de saint Eloi, toute la faveur dont

FIG. 374. — Clovis, statue provenant du portail de l'Église de Corbeil. (Église Saint-Denis.)

jouissaient auprès des rois les heureux imitateurs.

Pareillement la peinture murale s'inspira des enluminures que les moines copiaient dans les couvents et également des ivoires avant que ces derniers servissent de modèles aux imaigiers. Ce caractère byzantin, puérilement exprimé et souffrant d'être agrandi, s'applique à toutes les sculptures des tympans : de Moissac, de Vézelay, de Bourges, d'Autun, etc. Le style en est barbare, routinier et conven-

FIG. 375. — Cathédrale de Senlis. La Vierge mise au tombeau, fin du XIIe siècle.

tionnel; le dessin maigre et sec, la pratique enfantine et maladroite, les proportions des figures minces et allongées, les attitudes forcées, l'expression grimaçante et souvent burlesque, les masses décoratives et sculpturales incomprises et inconscientes, les draperies rectilignes et inobservées. La nature est encore un livre fermé et les beaux exemples antiques que les scuplteurs pouvaient voir encore autour d'eux, lettre morte pour eux. Et cependant de cet amas confus de réminiscences et de maladresses, il se dégage non sans vigueur, une qualité précieuse, géniale qui, s'affranchissant, se développant de plus en plus par l'étude et l'expérience, se fortifiant bientôt au contact de la nature, assurera bientôt à l'art français la suprématie artistique; à

savoir : la notion de la vie, le don, le sens de l'expression dramatique, le souci de revêtir l'idéal d'une apparence vraisemblable. Certaines têtes viriles ou féminines [373 374] de vierges ou de reines sont déjà même

FIG. 376. — Le Christ législateur de Cahors.

FIG. 377. — Vierge de la fin du XIIe (Cathédrale de Noyon).

étonnantes de vérité et d'observation et ont toute l'authenticité de portraits d'après nature, contrastant singulièrement avec les draperies irréelles couvrant un corps tellement émacié, qu'il paraît absent. Vers la fin du XIIe siècle, cette recherche du naturalisme, purifiée par le sentiment religieux, s'affirme et présage la perfection prochaine. Le tympan de la cathédrale de Senlis représentant le *Couronnement de la Vierge* et

son linteau où sont sculptés *sa Mort et son Ensevelissement*[375], semblent déjà appartenir à l'admirable sculpture du XIIIe siècle, tant le pas en avant a été rapide et considérable.

Le tympan, large de surface, bien central, bien en vue, était tout désigné pour exprimer l'idée synthétique, suprême de l'édifice religieux, au moyen de la sculpture. Durant les trois premiers quarts du XIIe siècle, le thème habituellement adopté est le Christ, considéré d'abord

FIG. 378. — Cathédrale de Chartres, façade occidentale, tympan de la porte centrale.

comme *magister* ou législateur[376] et ensuite comme *juge* des vivants et des morts. Il est représenté assis au centre d'une immense auréole elliptique, entouré, dans le premier cas, du tétramorphe, selon la vision de l'Apocalypse, c'est-à-dire des symboles des quatre évangélistes; à sa droite le lion de saint Marc et l'ange de saint Luc, à sa gauche le bœuf de saint Mathieu et l'aigle de Saint Jean, comme à Saint-Trophime d'Arles, à Chartres[378], à Bourges, etc.; à Vézelay, les douze apôtres entourent le Christ; dans le second cas, il préside au Jugement dernier : ce sujet apocalyptique, par la variété de ses épisodes et par son côté satirique, était très

populaire. L'esprit gaulois y trouvait son compte. Plus compliqué et donnant à l'imagination plus d'essor, il remplissait bien les larges tympans des portails des églises que l'on était parvenu à construire sur un plan plus vaste et élevé. Toutefois, vers la fin du siècle, l'habitude plus fréquente de placer les cathédrales sous l'invocation de la Vierge eut pour conséquence de la faire partager dorénavant avec son Fils, cet emplacement privilégié, et le sujet consacré fut le *Couronnement ou l'Apothéose de la Vierge*, comme à Senlis, prélude de sa gloire au XIIIe siècle, car l'architecture, en s'affranchissant définitivement, alors, de toute tradition étrangère au génie national, fit bénéficier tous les arts et particulièrement la sculpture avec laquelle elle a des rapports plus étroits, des bienfaits de sa puissante et féconde émancipation. L'amour de la nature fit comprendre l'antique qui seul la revêt d'idéalisme. Un nouveau style se forma qui porta à leur suprême expression les qualités natives qui jusque-là n'avaient pu se dégager, et des chefs-d'œuvre surgirent de toute part. Les œuvres de la plastique purent de nouveau, après tant de siècles, allier la nature à l'idéal, la science au sentiment, la force à la grâce, la naïveté au jugement le plus rectifié, la sincérité à l'inspiration, dans une proportion si parfaite, qu'elle ne s'était plus présentée depuis Phidias. Toutefois si tant de qualités réunies donnent aux statues du XIIIe siècle une supériorité qui les rapproche de celles du Ve siècle avant notre ère, il convient de reconnaître que c'est sans pouvoir les égaler. Il manquait à nos statuaires l'étude du nu, c'est-à-dire la directe vérité et l'éternelle beauté; car, à l'exception du *Christ en Croix*, et de quelques représentations sacrifiées d'*Adam et d'Ève*, le reste était draperies qu'ils ont rendues d'ailleurs avec une rare perfection. Il suffit pour la gloire de la sculpture française du XIIIe siècle qu'elle ait surpassé de beaucoup celle de tous les pays y compris l'Italie, tout en s'affirmant uniquement avec le caractère de notre race à

laquelle elle donna d'emblée le premier rang. Que sont en effet à côté de ces chefs-d'œuvre incomparables de Chartres, d'Amiens et de Reims, les pâles et timides essais des Nicolo et Andrea Pisano, copistes maladroits des bas-reliefs de l'art antique dégénéré, et même les œuvres célèbres mais si maigres de Donatello qui pourtant leur est bien postérieur. L'art étranger ne peut montrer rien de comparable au *beau Christ* et à la *Vierge mère* d'Amiens.

FIN DU TOME PREMIER

TABLE DES MATIÈRES

Temps préhistoriques 1

Temps anciens 9
- L'Égypte 9
- Memphis 14
- Thèbes 33
- L'art chaldéo-assyrien 54
- Les Perses, les Phéniciens et les Juifs 82
- L'art grec 91
- L'art étrusque 211
- L'art romain 228

Temps modernes 271
- L'art chrétien 271
- L'art latin 295
- XIe siècle 312
- XIIe siècle 325

CHARTRES. — IMP. ED. GARNIER. — 46.2.14.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21207 6407